



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

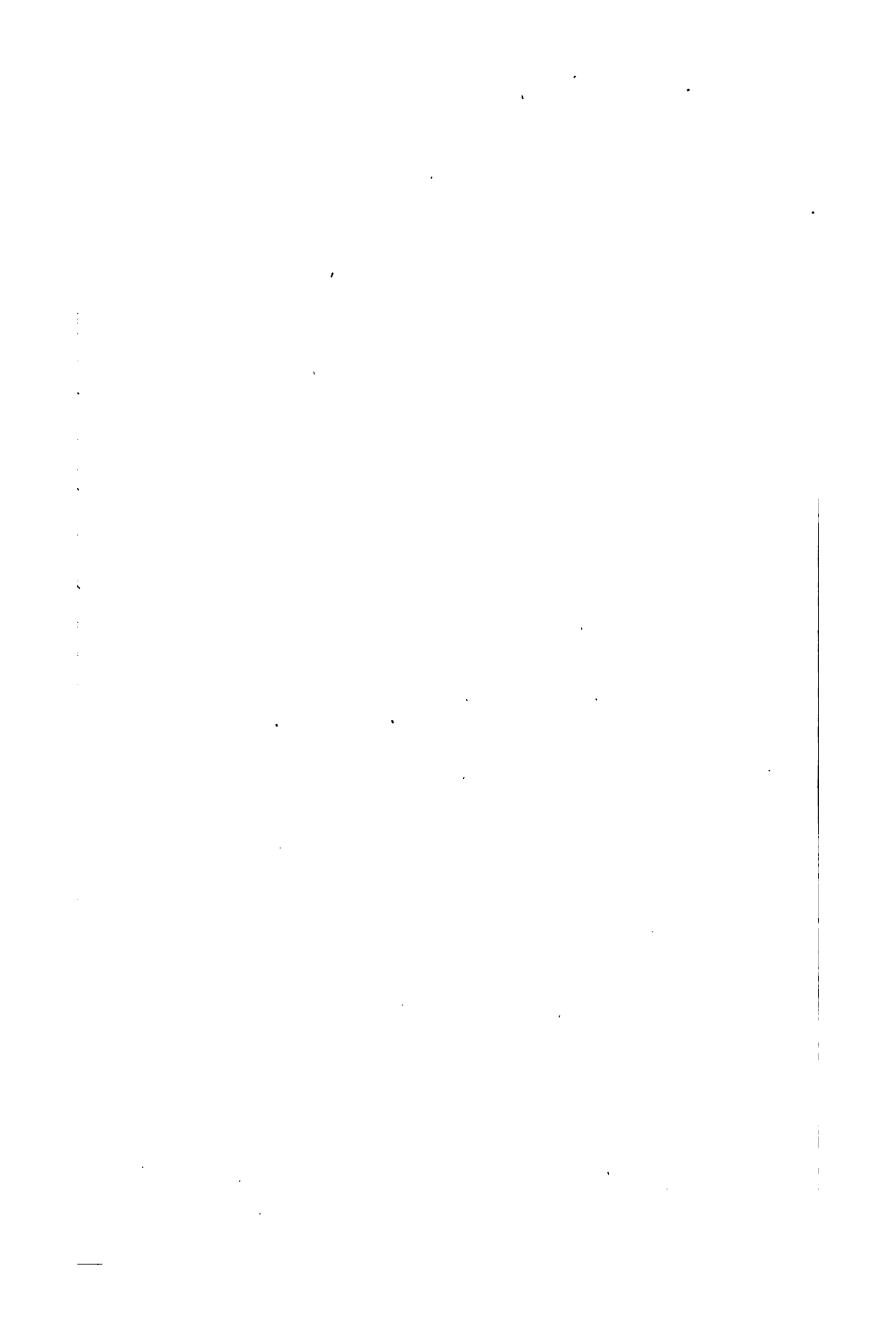
Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.



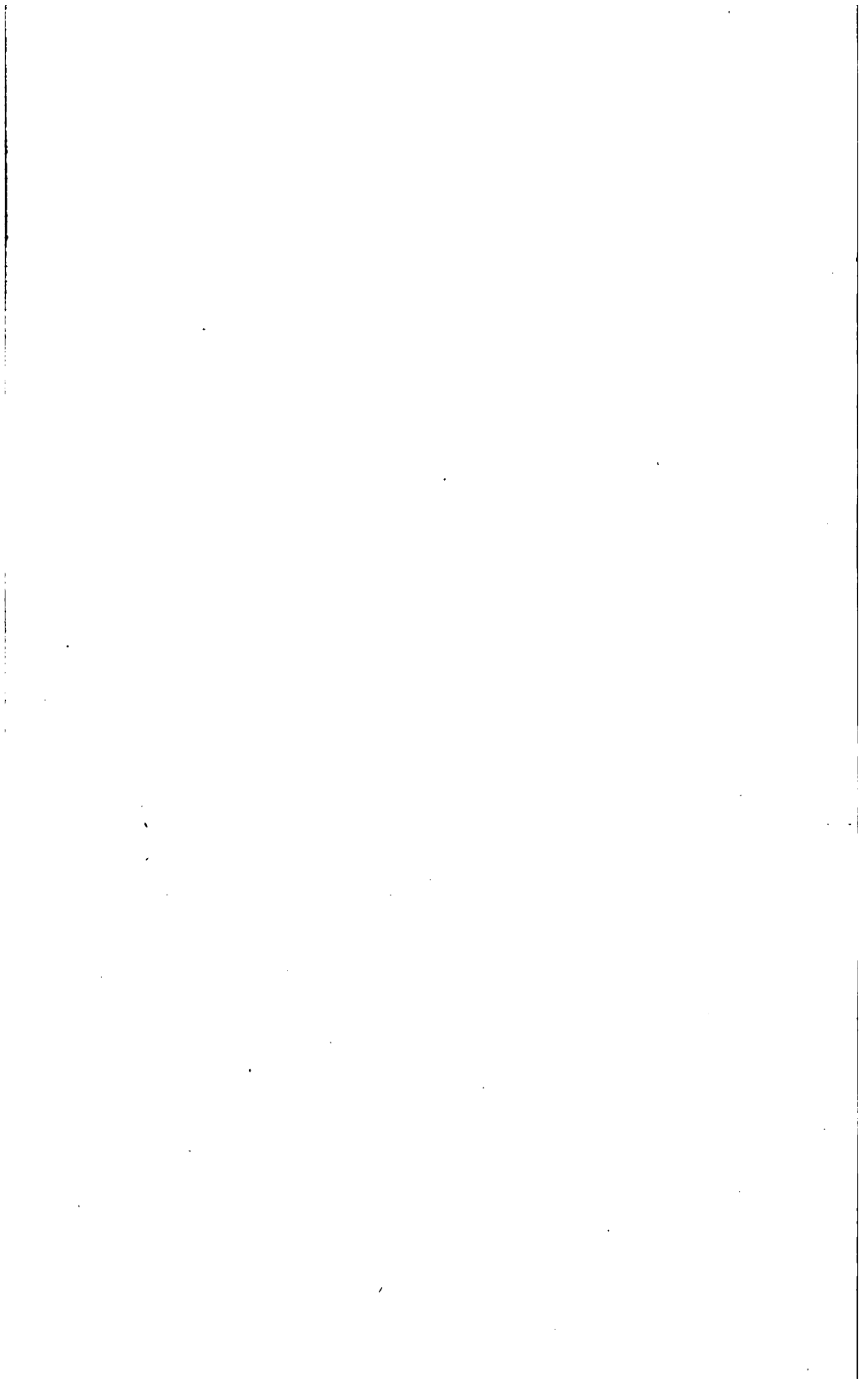
✓

42. m. 13.









RÖMISCHE
HOCHZEITS- UND EHEDENKMÄLER.

ERLÄUTERT

VON

AUGUST ROSSBACH.



MIT ZWEI LITHOGRAPHIERTEN TAFELN.

LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.
1871.

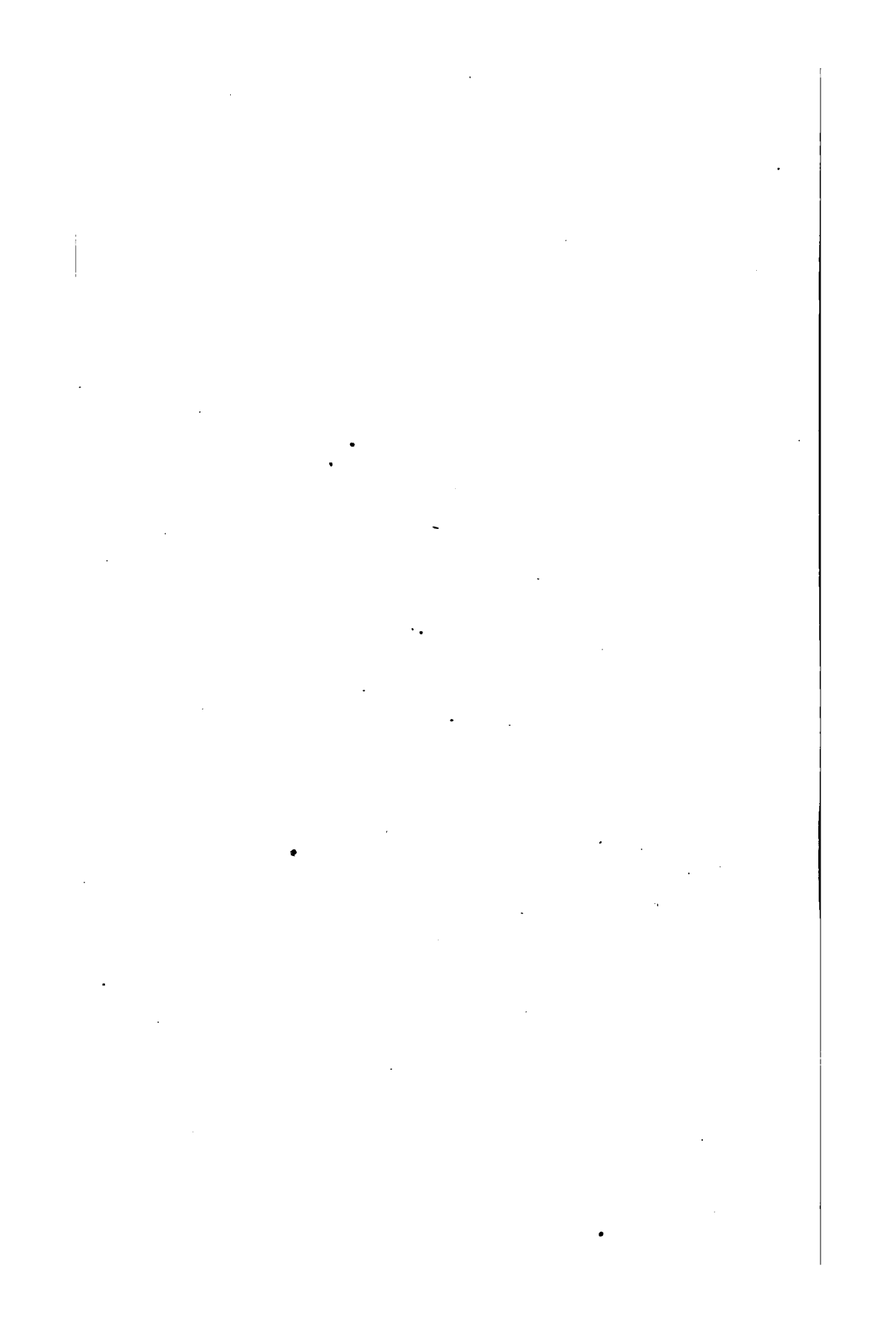
42 m. 13





WOLFGANG HELBIG

IN ROM.



Während meines Aufenthaltes in Italien im Winter 1869—70 hatte ich Gelegenheit die Originale der von mir in meinen „Untersuchungen über die römische Ehe, Stuttgart 1853“ p. 376—390 behandelten römischen Hochzeitsdenkmäler zu sehen und andere in denselben Kreis gehörige kennen zu lernen. Da seit dem Jahre 1853 Niemand diese Klasse von Denkmälern eingehend behandelt hat und das grosse Werk über römische Sarkophage, welches alle Klassen von Sarkophagbildern in correcten Zeichnungen und übersichtlicher Anordnung der Typen zusammenstellen wird, noch nicht in naher Aussicht steht, so glaube ich durch die Zusammenstellung des mir bekannt gewordenen Materiales und durch eine möglichst genaue Exegese um so weniger etwas Ueberflüssiges zu thun, als in der letzteren nicht bloß Einzelnes nachzutragen und zu berichtigen, sondern bei dem Bestreben aus diesen Denkmälern möglichst viel für die Ergänzung der schriftlichen Nachrichten über die römische Hochzeitsfeier zu gewinnen öfters ein unrichtiger Standpunkt eingenommen und die Erklärung der auf die Hochzeit nicht bezüglichen Darstellungen auf denselben Denkmälern nur beiläufig berücksichtigt oder ganz aus dem Auge gelassen worden ist. Die nachfolgende Abhandlung wird daher das in den „Untersuchungen“ nur beiläufig und anhangsweise Vorgetragene nicht bloß einer Revision unterwerfen, sondern den Gegenstand von Neuem behandeln und auf alle Darstellungen der betreffenden Denkmäler gleichmässig eingehen. Sie behandelt jene genrebildartigen Hochzeits-

und Ehedenkmäler, in denen sich bei aller Nachbildung griechischer Typen doch römisches Leben und römische Gesittung kund thut, nicht die Hochzeiten griechischer Gottheiten und Heroën, welche unmittelbar der griechischen Kunst entstammen. Da die Darstellung von Hochzeitsriten in manchen Fällen als symbolische Bezeichnung der Ehe überhaupt dient, so müssen mehrere Klassen dieser Denkmäler als Ehedenkmäler bezeichnet werden.

Auf unbedingte Vollständigkeit in der Aufzählung der Denkmäler kann meine Abhandlung natürlich keinen Anspruch machen*). Bei der grossen Zerstreung der Sarkophage, die man immer nur als Denkmäler untergeordneten Ranges ansah, mag noch Vieles in Villen, Privathäusern und Kirchen vorhanden sein, was erst allmählig zum Vorschein kommen wird, wenn für die Kunstdenkmäler ausserhalb Roms dieselbe Arbeit in Angriff genommen sein wird, die für die Inschriften grösstentheils schon gethan ist und für die zerstreuten Antiken Roms von Herrn Dr. Matz beabsichtigt wird. Alle Reliefs mit *dextrarum junctio* von Verlobten und Ehegatten oder mit Darstellungen der sechsten Klasse in dieser Abhandlung aufzuführen wäre überflüssig gewesen; dagegen muss ich bedauern, dass ich die Originale der von Gori *inscript. ant. III, tab. xxxiv, xxiv, lxxxiii* ungenügend publicirten, jetzt verschollenen Sarkophage nicht auffinden konnte. Auch mein Wunsch dieser Abhandlung neue correcte Zeichnungen beizugeben, liess sich nicht erfüllen. Die Mittheilung der Zeichnung eines unedirten Sarkophags in der villa Taverna in Frascati, auf welchen mich Herr Dr. Matz zuerst aufmerksam machte, verdanke ich der Güte des Herrn Dr. Helbig in Rom, der mich während meines Aufenthaltes in der ewigen Stadt überhaupt auf das Bereitwilligste unterstützte und die Veranlassung zu dieser zuerst für die *Annalen* des Institutes bestimmten Abhandlung gab. Keines der

*) Zwei Reliefs, das verschollene, jedenfalls sehr stark und offenbar unzuverlässig restaurirte bei Montfaucon III, 2, Pl. 130 und die angebliche Fusswaschung der Braut Montf. III, pl. 203, No. 766, beide von sehr zweifelhaftem Bezuge auf die Hochzeit, sind ebenso absichtlich unerwähnt geblieben wie die Darstellung von Familienmälern.

wichtigeren Denkmäler ist in hinreichend correcten Zeichnungen publicirt, vor Allem nicht der so oft gezeichnete, aber, wie sich hoffentlich aus meiner Erörterung ergeben wird, bisher in wesentlichen Punkten unerklärte Sarkophag von S. Lorenzo fuori le mura in Rom, von welchem sich in der Nachlassenschaft O. Jahn's eine Zeichnung befinden soll. Sollten indess die Specialangaben in den Archäolog. Beiträgen p. 84 auf dieser Zeichnung beruhen, so würde ich Anstand nehmen dieselbe als völlig zuverlässig anzusehen. In den meisten Fällen reicht es jedoch aus die Mängel der bisherigen Zeichnungen anzugeben. Am meisten bedauere ich einen unedirten Sarkophag des Museo nazionale in Neapel, welchen meines Wissens bis jetzt nur Brunn in den Ann. d. Inst. 1844, p. 193 beiläufig erwähnt hat, ganz unberücksichtigt lassen zu müssen, da meine Notizen zu einer sicheren Exegese nicht ausreichten und eine Zeichnung nicht zu beschaffen war. Diese Misstände waren auch der Grund, weswegen ich es unterlassen habe, die Maase hinzuzufügen. Eine genaue Messung habe ich jedoch an dem Sarkophag von Mantua vorgenommen, dessen Seitentheile und Deckelbild ich wieder aufgefunden habe. Ausser den Sarkophagen habe ich Gemmen und Münzen herangezogen, in Betreff derer sich Vollständigkeit noch weniger als bei den ersteren erreichen lässt. Für beide Klassen von Denkmälern habe ich die reichen Sammlungen der königlichen Museen in Berlin benutzt. Die Nachweisung eines interessanten Elfenbeinreliefs in dem Berliner Antiquarium, des einzigen in seiner Art, verdanke ich Herrn Prof. Dr. Friedrichs. Ich glaube mit Bestimmtheit hoffen zu dürfen, dass die etwaigen materiellen Lücken meiner Arbeit keine irgend wichtigen Typen betreffen.

Die Anordnung nach Typen, bei welchen die Uebereinstimmung nicht bloß in der sachlichen, sondern auch in der formellen Darstellung massgebend war, ist selbstverständlich. Während abgesehen von der einfachen dextrarum junctio manche Typen ziemlich zahlreich vertreten sind, wie die Denkmäler der fünften und sechsten Klasse, sind andere nur in einem oder in zwei Exemplaren erhalten, können aber deswegen nicht mehr Anspruch auf Originalität machen als

jene und sind gewiss nur nach geläufigen Mustern handwerksmässig gearbeitet. In der Exegese war ich bemüht die Vergleichung, welche durch O. Jahn's Verdienst zu einer festen, wissenschaftlichen Methode gediehen ist, nicht blos innerhalb des Kunstgebietes selbst zu üben, sofern dies wirklich erforderlich war, sondern auch auf die Literatur insoweit auszudehnen, als ich möglichst alle Darstellungen auf Denkmälern durch Schriftstellen belegt habe, namentlich da, wo eine Darstellung isolirt steht, was sehr oft der Fall ist, — ohne darum in den gewiss unrichtigen Gedanken zu verfallen, dass wir Illustrationen von dichterischen Schilderungen vor uns hätten, wie noch vor wenigen Jahren von einem Hochzeitssarkophage behauptet worden ist. Dass man hier zu viel thun könne, liegt auf der Hand, ebenso auch, dass die angezogenen Stellen immer Dinge enthalten, welche ausserhalb der zu erklärenden Denkmäler liegen. Dass aber in Zukunft ein noch engerer Zusammenhang von Literatur und Kunst für die Denkmäler-Exegese als bisher erfordert werden muss, werden wohl nur Wenige in Abrede zu stellen wagen*). Des näheren Eingehens auf die Bedeutung der auf den Kunstdenkmälern dargestellten Hochzeitsriten durfte und musste ich mich enthalten, wenn ich nicht meine eigenen „Untersuchungen“ ausschreiben wollte. —

Der Abschnitt über die Hochzeitsdenkmäler in meinen „Untersuchungen“ sollte nur zur Ergänzung und Bestätigung des antiquarischen Theiles dienen und war dem letzteren völlig untergeordnet. Die vorliegende Abhandlung betrachtet dagegen jene Denkmäler für sich als Zeugen alter Cultur und alter Kunst. Ich bin daher nicht darauf ausgegangen überall den Gewinn, den die Denkmäler-Exegese für die Alterthümer abwirft, besonders hervorzuheben und muss zugleich bemerken, dass er im vorliegenden Falle geringer ist, als man bei oberflächlicher Betrachtung glauben sollte. Wenn ich selbst die wenigen Seiten in den „Untersuchungen“, welche der Exegese der Denkmäler gewidmet sind, durch die vorliegende Abhandlung jetzt als völlig antiquirt bezeichne, so

*) Vortrefflich in dieser Beziehung ist die Abhandlung von Dilthey sarcofaghi di Medea Ann. d. Inst. 1869.

habe ich doch keinen Grund gehabt, die Resultate meiner übrigen Untersuchungen wesentlich zu modificieren. So oft ich auch Veranlassung zu haben mich freuen werde, bei einer zweiten Auflage meines nun fast vor 17 Jahren erschienenen Buches, welche in den nächsten Jahren nothwendig sein wird, Manches zu bessern, so hat mich doch das überaus anerkennende Urtheil bedeutender Forscher von den verschiedensten Seiten her, nicht bloß der klassischen Philologen, sondern auch der Männer, welche uralte culturgeschichtliche Institute vom Standpunkte der indogermanischen Alterthumswissenschaft betrachten, sowie das Urtheil historischer Juristen, die meinem Buche die regste Aufmerksamkeit gewidmet haben, nur bestärken können, dass Standpunkt und Horizont meiner Untersuchungen der richtige und universelle gewesen ist*). Ich habe nur zu bedauern, dass es mir in meiner Stellung nicht möglich war, das Werk in dem Umfange auszuführen, der mir von Anfang an vorschwebte, als eine Geschichte der römischen Familienverfassung auf Grundlage der politischen und allgemeinen Culturgeschichte sowie der vergleichenden indogermanischen Forschung, ohne welche Niemand im Stande ist, zu den Wurzeln so alter Institute hinabzugelangen, die Fundamente und Ausgangspunkte richtig zu

*) Literar. Centralblatt 1853. 26. November, Nr. 48, pag. 781. — Platner in Zeitschr. f. Alterthsw. 1854. Nr. 42—44. — Kayser in Heidelberger krit. Zeitschr. für die ges. Rechtswissenschaft. II. Band. p. 325—339. — A. Kuhn in Zeitschrift für vergl. Sprachwissensch. VI, 1, p. 59. — Webers indische Studien: Vedische Hochzeitsgebräuche, und Haas die Hochzeitsgebräuche der alten Inder p. 284 Anm. u. a. — Rein, röm. Privatrecht. Zweite Aufl. und in der dritten Auflage von Becker's Gallus. — Ihering, Geist des römischen Rechtes. Band II. u. A. — Wenn Marquardt röm. Privatalt. p. 37 Anm., der übrigens in vielen wesentlichen Punkten mir gefolgt ist, gegen meinen vergleichenden Standpunkt Einspruch erhebt, so darf ich ihm entgegen, dass er wohl nie in der Lage gewesen ist, Bedeutung und Tragweite dieses Standpunktes näher kennen zu lernen und dass sein Einspruch ebenso wenig Berechtigung hat wie der nunmehr verschollene gegen die vergleichende Sprachforschung. Ueber „Karlowa die Formen der römischen Ehe und Manus“ verweise ich auf die Recension seines Fachgenossen im „Literarischen Centralblatt“ 1869, 20. Februar, Nr. 9, p. 229, welcher für mich der beste Anwalt gewesen ist.

bestimmen und den dem grossen Umschwung im Staatsleben parallelen Entwicklungszug darzustellen.

Nach dieser Abhandlung denke ich einige andere über italienische Denkmäler, für welche ich das Material auf meiner Reise gesammelt habe, zu veröffentlichen, zunächst über die antiken Denkmäler in Pisa, namentlich die von Lasinio ebenso unzuverlässig gestochenen wie ungenügend erklärten im campo santo, sodann über die auf Sterben und Tod, Hades und seinen Mythenkreis bezüglichen Denkmäler, sofern mir die Vervollständigung des für das zweite Thema gesammelten Materiales möglich sein wird. —

Breslau, am 25. Juli 1870.

A. Rossbach.

INHALT.

Einleitung. Allgemeiner Character der römischen Hochzeits- und Ehedenkmalcr, Verhältniss zur griechischen Kunst p. 1—11.

I. Dextrarum junctio p. 11—37.

- a) Marmorreliefs p. 12.
- b) Münzen p. 21.
- c) Geschnittene Steine p. 27.
- d) Lucernae fictiles p. 35.
- e) Elfenbeinrelief p. 36.

II. Dextrarum junctio u. sacrificium nuptiale in einheitlicher Darstellung p. 37—39.

Cippus der Galleria lapidaria im Vatican p. 37 u. p. 176 Anm. 221.

III. Dextrarum junctio u. pompa nuptialis in Bewegung p. 39—105.

- a) Sarkophag von S. Lorenzo fuori le mura in Rom p. 40.
- b) Sarkophag in der Sala delle Muse im Vatican p. 94.

IV. Sacrificium nuptiale adstante pompa p. 105—118.

- a) Sarkophag im Hofe des Belvedere im Vatican.
- b) Sarkophag Campana von Monticelli.

V. Vita privata u. militaris p. 118—165.

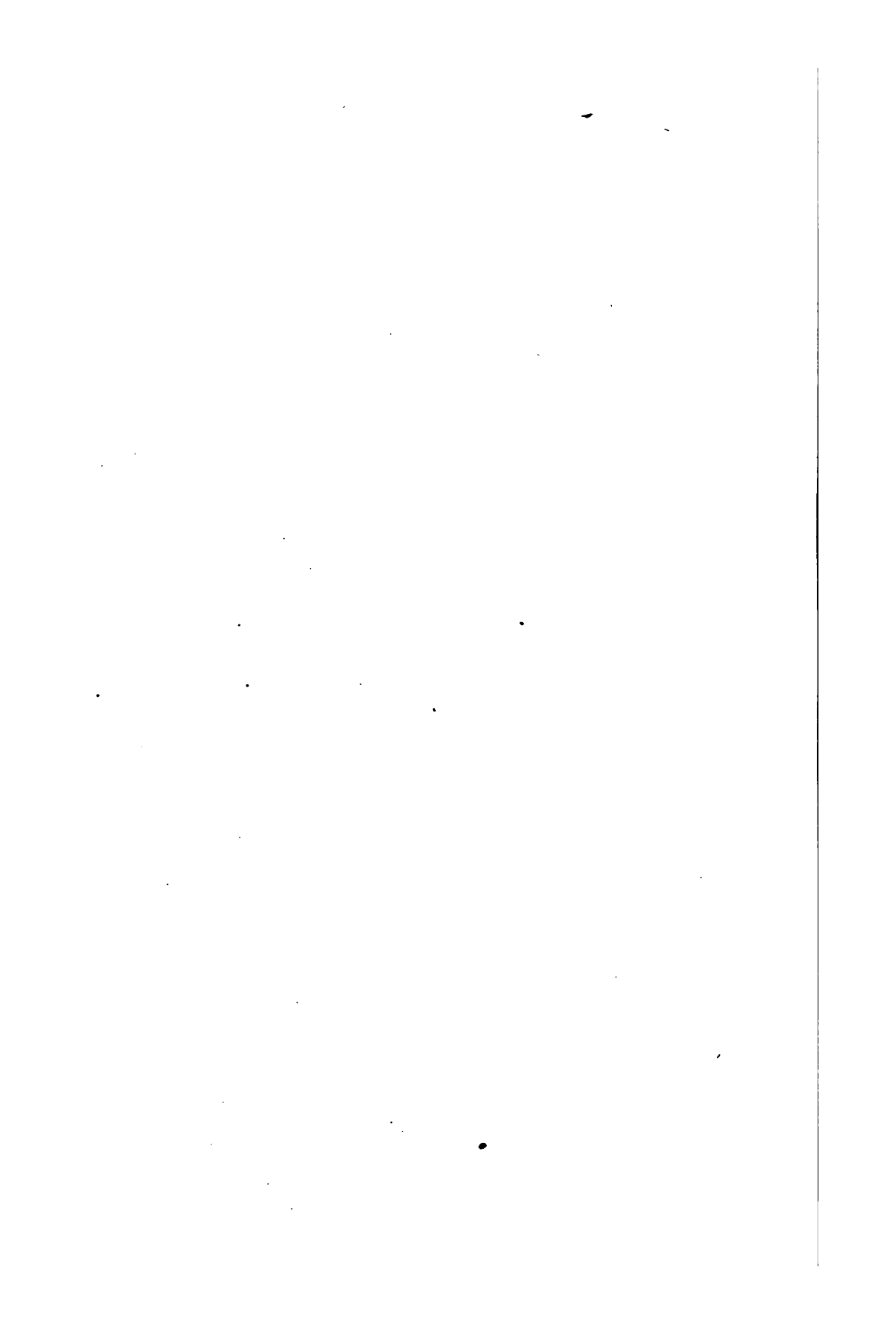
- a) Sarkophag in den Uffizien in Florenz p. 119.
- b) in der villa Taverna in Frascati p. 138.
- c) in hortis regiae villae ad Podium Cajanum p. 147.
- d) in der Accademia Virgiliana di scienze e belle arti in Mantua p. 153.
- e) C. Renuccinii von Gori publicirt p. 162.

VI. Dextrarum junctio et sacrificium columnis distinctum p. 165—180.

- a) Sarkophag im Campo santo in Pisa p. 167.
- b) im Palazzo Verospi in Rom p. 169.
- c) in Florenz von Gori publicirt p. 170.
- d) in S. Saba in Rom p. 171.

Modificationen p. 172—208.

- a) Sarkophag im Campo santo in Pisa p. 172.
 - b) in der Mauer des Belvedere im Vatican p. 173.
-



Die uns erhaltenen römischen Hochzeits- und Ehedenkmal^{er} stammen sämmtlich aus der römischen Kaiserzeit. Sie sind ausnahmslos Reliefs, meist auf Marmorsarkophagen, in sehr syncopirter Form auf Denkmünzen und geschnittenen Steinen, sehr selten in Terracotta und Elfenbein, meines Wissens nirgends in Bronze. Werke der Malerei, welche entschieden römischen Character tragen, sind abgesehen von unbedeutenden Spuren der Darstellung der *dextrarum junctio* in den römischen Columbarien nicht vorhanden. Die sogenannte aldobrandinische Hochzeit¹⁾ ist eine idealfreie Composition in durchaus griechischem Geiste und muss daher ausserhalb des Kreises unserer Betrachtung bleiben. Die Ausgrabungen in den verschütteten Städten haben theils nur Denkmäler mit mythischen Darstellungen zu Tage gefördert, wie das vielbesprochene Gemälde, das jedenfalls die Nachbildung eines griechischen ist, die Hinführung der verschleierte Hera zu dem sitzenden Zeus²⁾, Darstellungen von Eros und Psychen und von verwandten Anschauungen; sowie neuerdings ein Mosaik, welches den Hochzeitszug des Poseidon und der Amphitrite³⁾ enthält, theils

1) C. A. Böttiger, aldobrand. Hochzeit. Dresden 1810.

2) Mus. Borbon. II tav. 59. Ternite Pompej. Wandgem. III t. 22. Welcker Alte Denkm. IV, 95. Helbig Ann. d. Inst. 1864, p. 270, derselbe Wandgem. No. 114.

3) So viel mir bekannt, in diesem Jahre aufgefunden. Eine Photographie befand sich zuerst im Besitze des Herrn Dr. Heydemann in Berlin, welcher über das Denkmal in der archäolog. Gesellschaft in Berlin referirte. Die mir vorliegende Photographie (No. 741 der neuerdings in Neapel erschienenen Blätter) stellt Poseidon mit dem Scepter und die bräutlich verschleierte Amphitrite, neben welcher Eros steht, auf einem Wagen sitzend dar, welcher von Tritonen gezogen wird. Die vorausziehenden Gestalten sind nicht klar.

ein historisches Gemälde, das Hochzeitsmal des Masinissa und der Sophoniba⁴⁾ und ein in ächtgriechischem Geiste gehaltenes Gemälde, welches wahrscheinlich die Schmückung einer Braut darstellt⁵⁾. Wände und Decken der Häuser in Pompeji und Herculanium boten Raum genug für Hochzeitsgemälde in ernstrealer Auffassung, aber man arbeitete lieber in den abgeschwächten mythischen Bildern der Griechen fort; auch war der Geist von der in den römischen Denkmälern sich kundgebenden religiös-ethischen Betrachtung der Ehe abgewandt und unmittelbar auf heiteren Genuss gerichtet.

Selbst dem oberflächlichsten Betrachter der römischen Hochzeits- und Ehedenkmalen und der übrigen mit ihnen gruppirten Bilder kann es nicht entgehen, dass sich in ihnen eine der ehrenwerthesten Seiten des römischen Characters kund thut. Obwohl die ehelichen Zustände in Rom schon vor dem Beginne der Kaiserzeit ein trübes Bild darboten, wird man doch durch jene Denkmäler an die Schilderung des römischen Familienlebens bei Dion. Halic. II, 23—27 erinnert, welcher selbst ein Grieche griechisches und römisches Familienleben mit einander vergleichend sehr wohl weiss, dass nicht zum geringsten Theile gerade in der römischen Familie die Grundlage für die Grösse und Macht der Römer beruhte. Jene Denkmäler beweisen, dass sich mitten in der Zeit des rettungslosen Verfalles, in welcher alle Restaurationsversuche einen unglücklichen Verlauf genommen hatten, doch noch Achtung vor altrömischer Sitte und ein Bewusstsein von dem, was das sichere Fundament des Staatslebens bildete, erhalten hatte. Sie erscheinen daher im Zusammenhange mit den Zuständen der Zeit, in welcher sie entstanden sind, betrachtet, wie Reminiscenzen an die ruhmreiche Vergangenheit des wohl disciplinirten römischen Familienlebens mit seinen häuslichen

4) Dieses Gemälde, dessen Bedeutung zuerst Visconti erkannte, ist erst von O. Jahn allseitig erklärt worden: Gratulationsabhandlung an Welcker 16. Okt. 1859. Helbig Wandgem. No. 1385.

5) Zahn Orn. III, 15. Helbig Wandgem. No. 1435. Unsicher ibid. No. 1399.

sacra, seiner einst strengen patria potestas und seiner für die Blüthe des Staates so mächtig wirkenden Tradition von alt-römischer Sitte und Aufopferung für das Allgemeine. Wenn man von der Darstellung der einfachen dextrarum junctio von Ehegatten oder Verlobten absieht, die eines der geläufigsten Sarkophagbilder überhaupt gewesen ist, so zeichnen sich die Hochzeits- und Ehedenkmäler in der grossen Welt der Sarkophage nicht bloss durch bedeutende räumliche, zum Theil sogar auffallende Dimension, sondern auch durch verhältnissmässige Sorgfalt der Arbeit aus. Es ist unter den figurenreichen Denkmälern dieser Art kein einziges, welches mit der Nachlässigkeit gearbeitet wäre, die wir an vielen Sarkophagen mit Darstellungen des neptunischen oder bacchischen Thiasos, der Amazonenkämpfe, des Raubes der Proserpina oder der Leukippiden wahrnehmen. Es ist daher wohl der Schluss berechtigt, dass diese Sarkophage vornehmen und wohlhabenden Familien angehörten, in denen altrömische Tradition fortlebte und wenigstens der Gesinnung nach nicht galt, was Juven. 6, 224 sagt:

Imperat ergo viro, sed mox haec regna relinquit

Permutatque domos et flammae conterit, inde

Avolat et sprete repetit vestigia lecti.

Ornatas paulo ante fores, pendentia linquit

Vela domus et adhuc virides in limine ramos.

Sic crescit numerus, sic fiunt octo mariti

Quinque per auctumnos, titulo res digna sepulchri.

Dieser Schluss möchte namentlich in den Fällen unzweifelhaft sein, wo mit der Darstellung der Hochzeit die vita militaris verbunden ist und der Todte als Feldherr erscheint, der siegreich gekämpft und den Ruhm des Vaterlandes erhalten, aber nach dem Siege auch Grossmuth gegen Gefangene hatte walten lassen. So gab man dem Todten eine Bilderinschrift mit in das Grab, dass er *more majorum domi militiaeque* im Kreise der Familie nach alter Sitte gelebt und dem Staate treu gedient habe, eine Bilderinschrift in kurzen Zügen das ganze alte Römerleben wie ein Epigramm zusam-

menfassend und auf manchen Denkmälern unläugbar von ergreifender Wirkung.

Obwohl uns in diesen Denkmälern ächtrömischer Geist entgegentritt, so dürfen wir doch nicht annehmen, dass die römische Kunst mehr gethan habe, als griechische Typen den Verhältnissen der Zeit und den Bedürfnissen der römischen Nation entsprechend zu modificiren und eine beschränkte Anzahl von Bildern bald so bald anders zusammenzustellen. Vor Allem ist hervorzuheben, dass bei den Römern im Wesentlichen nur zwei Hochzeitsriten zur Darstellung gelangt sind, die *dextrarum junctio* der Verlobten oder Ehegatten unter Assistenz der *pronuba* als der unmittelbarste Ausdruck der zwischen den Gatten geschlossenen Verbindung, und das *sacrificium nuptiale* entweder im Augenblicke der Darbringung oder als Opferzug in der Bewegung. Weitere Momente der römischen Hochzeitsfeier z. B. der Raub der Braut, die *domum deductio* unter Fackelschein, die Weihe des Hauses durch *vittae laneae*, das Heben über die Schwelle, die Ceremonie des *aqua et igni accipi* u. s. w., alles wahrhaft plastische und sehr wohl darstellbare Riten, sind nicht Gegenstände der römischen Kunst geworden. Wir müssen daher zunächst constatiren, dass die Griechen⁶⁾ ihre Hochzeitsfeier künstlerisch bei Weitem mehr ausgebeutet haben als die Römer, welche sich, wo sie nicht mythische Hochzeiten geradezu der griechischen Kunst entlehnen, mit wenigen genrebildartigen Darstellungen begnügt und auch nicht einen einzigen ihrer Hochzeitsfeier eigenthümlichen Ritus zu einem wahrhaft nationalen Typus in der Kunst ausgestaltet haben. Ausser der Heimführung der Braut und anderen auf die Hochzeit bezüglichen Pompen in wechsellvoller und reichhaltiger Auffassung und in ernstfeierlichem Stile finden wir auf griechischen Denkmälern namentlich auf Vasen, welche die Popularität und das hohe Alter dieser Darstellungen bezeugen, den Raub der Braut,

6) Müller Handbuch § 429 und 418. Panofka Bilder ant. Leb. — Die Abhandlung von Gironi *le nozze de' Greci* Milano 1819 habe ich leider nicht gesehen.

das bräutliche Bad, die Schmückung der Braut unter dem Beistande von Göttinnen, das Hochzeitsmal, Scenen im Thalamos, das Absingen des Hymenäus und des Epithalamion, die Ueberreichung von Hochzeitsgaben u. s. w. Es lässt sich eine ganze Reihe von mythischen Hochzeiten nachweisen, welche in den mannichfachsten Formen ihren typischen Ausdruck gefunden haben, zwar zum Theil auf römischen Reliefs, aber jedenfalls nach griechischen Vorbildern, die nur unwesentlich modificirt wurden, — Hochzeiten der Götter unter einander wie des Zeus und der Hera, des Poseidon und der Amphitrite, des Hephästos und der Aphrodite, und Hochzeiten der Götter mit Heroen oder der Heroen unter einander wie der Aphrodite und des Anchises, des Peleus und der Thetis, des Herakles und der Hebe, der Athena und des Herakles, des Eros und der Psyche, des Kadmos und der Harmonia, des Jason und der Kreusa, des Pelops und der Hippodamia, des Menelaos und der Helena, des Paris und der Helena, des Achilleus und der Polyxena, des Theseus und der Hippolyte, des Admetos und der Alcestis⁷⁾ bald in einer strengeren,

7) Für unseren Zweck mögen folgende Nachweisungen genügen: Zeus und Hera: Förster, Hochzeit des Zeus und der Hera, Programm zum Winkelmannsfeste Breslau 1867. — Poseidon und Amphitrite: O. Jahn, Berichte der sächs. Gesellsch. d. Wissenschaften 1854, neuerdings auch ein Mosaik in Pompeji gefunden. — Hephästos und Aphrodite: Winkelmann Mon. Ined. 27, Millin Gall. XXXVIII, 168. — Aphrodite und Anchises: Spiegel von Paramythia, Müller-Wieseler Denkm. II, T. XXVII No. 294, apulisches Terrakottenrelief in Berlin Gerhard Arch. Zeit 1847, p. 12, ilische Münze Millin Gall. XLIV, 644. — Peleus und Thetis: Winkelmann Mon. Ined. II, 111, Zoega Bass. I, 52, Overbeck Gall. her. Bildw. p. 172, Müller-Wieseler Denkm. II, T. LXXV, No. 961, Campana opere di plast. tav. 64, Stark in archäol. Z. 1851 t. XXVI, No. 2. — Herakles und Hebe: Gerhard apul. Vasenb. 15. Kekulé Hebe p. 19. — Athena und Herakles: Gerhard Trinkschalen t. VI et VII, O. Jahn archäol. Aufs. p. 83. — Eros und Psyche: ibid. p. 120 u. A. — Kadmos und Harmonia: Zoega Bass. I, t. II. — Jason und Kreusa: Dilthey sarcofaghi di Medea in Ann. d. Inst. 1869. — Pelops und Hippodamia: Stephani compte rendu 1863, p. 180 No. 32. — Menelaos und Helena: Overbeck Gall. p. 261. — Paris und Helena: Böttiger aldobr. Hochz. p. 41. Oft auf Vasen. — Admetos und Alcestis: Petersen in

mehr an die bestehende Sitte sich anschliessenden, bald in einer freieren Weise, wie z. B. Dionysos die schlafende Ariadne findet, sie zur Braut erkürt und umschwärmt von seinem Thiasos auf hochzeitlichem Wagen mit ihr einherfährt, wie Peleus die Thetis, Zephyros die Chloris überrascht, Hades die Persephone, die Dioscuren die Leukippiden zum Entsetzen der Umgebung entführen. Vergleicht man mit diesen griechischen Darstellungen die oben erwähnten Typen römischer Hochzeitsdenkmäler, so muss man anerkennen, dass die *pompa nuptialis*, wie sie sich z. B. auf den Sarkophagen von S. Lorenzo fuori le mura oder des cortile di Belvedere in Rom findet, nur eine freie Variation griechischer Vorbilder ist und dem römischen Künstler in keinem Falle das Verdienst der Composition zukommt. Von den Hochzeitgöttern erscheinen nicht die tellurischen Auspicalgottheiten, aus deren Cultus sich die meisten Riten der römischen Hochzeitsfeier als der religiösen Weihe der Ehe erklären lassen, sondern neben Juno, die constant als *pronuba* und recht eigentlich als γαμοστόλος und πρύτανις τῶν γάμων betrachtet wird, Aphrodite, Hymenäus, die Chariten, Nike, Tyche. Jedoch werden nicht bloß die überkommenen Göttertypen von dem römischen Künstler bald so bald anders zusammengereicht, auch in der Gewandung und Auffassung thut sich römische Sitte und römischer Geschmack kund und durch die Porträtzüge der Hauptfiguren sowie durch die Zugabe zwar untergeordneter, aber specifisch römischer Momente erhält das Ganze ein national-römisches Gepräge. Für die *dextrarum junctio* liegen zahlreiche griechische Vorbilder auf Vasen und Reliefs vor, welche von der römischen Kunst benutzt werden konnten, nicht bloß die Handgebung von Männern unter einander zum Zeichen der Freundschaft, des Bündnisses, der Ankunft, des Abschiedes oder von Personen verschiedenen Geschlechtes beim Abschiede im Tode, der so häufig auf Vasen und Grab-

stelen dargestellt ist, sondern auch die Handgebung der Verlobten oder Vermählten zum Zeichen der Ehe. Auf griechischen Münzen der älteren Zeit ist mir zwar keine einzige, auf die Ehe bezügliche *dextrarum junctio* bekannt und ein grosser Theil der griechischen Reliefbilder, welche man hierher gerechnet hat, gehört dem Abschiede im Tode an⁸⁾, auch scheint es, dass der Ritus der Handgebung in der griechischen Hochzeit keine so hervorragende Bedeutung⁹⁾ gehabt hat und dass keinesfalls dieser Ritus als künstlerischer Ausdruck für die Ehe ein so geläufiger Typus wie bei den Römern war; indessen fehlt es nicht an griechischen Denkmälern mit *dextrarum junctio* von Ehegatten, die an die römische Darstellung nahe herantreten, wengleich wir auf griechischem Boden kein einziges Monument mit genrebildartiger Darstellung der ruhig dastehenden und sich die Hände reichenden Ehegatten, zwischen welchen Ἡρα νυμφεύτρια die Hände auf die Schultern der Verlobten legend in der Mitte steht, nachweisen können¹⁰⁾. Die *dextrarum junctio* ist auf den griechischen Denkmälern entweder schon eine vollzogene, wie sie auf den römischen fast regelmässig erscheint, oder sie soll

8) Clarac pl. 150—154.

9) Die Zeugnisse der Schriftsteller sind sehr dürftig. Die Hauptstelle ist meines Wissens die schon von Böttiger aldobr. Hochz. angeführte Apoll. Rhod. IV, 96—102.

10) Griechischen Ursprungs sind nach dem Fundorte und der Gewandbildung, zum Theil auch nach dem Reize und der Harmonie der Linien Clarac pl. 154, No. 213. pl. 152, No. 542. Es fehlt hier jedoch Juno pronuba und die Darstellung ist so allgemeiner Natur, dass sie nicht speciell auf die Hochzeit, wenn auch nicht mit Sicherheit auf den Abschied im Tode bezogen werden kann. Die analoge für die Hochzeit gewöhnliche Darstellung war bei den Griechen die Zuführung der schüchternen, tief verschleierten Braut durch Hera, welche sich nicht zwischen den Verlobten, sondern hinter der Braut befindet und diese fast gewaltsam dem Bräutigam zuschiebt. S. Anm. 11. Von dieser Art ist der Stein bei Lippert Suppl. 394 „in ächtattischem Stile“, von dem jedoch O. Müller mit Unrecht behauptet, dass das Relief Gall. Giust. II, 68 auf dessen Original zurückgehe. Wenn auch die Personen dieselben sind, so ist doch das Arrangement der ganzen Gruppe ein entschieden anderes.

erst vor sich gehen, indem die *νυμφεύτρια* die zögernde Braut dem Bräutigam zuschiebt¹¹⁾, oder endlich der Mann fasst die Frau an der Handwurzel¹²⁾ (*χείρ' ἐπὶ καρπῷ*), wie Zeus die Hera auf dem Ida. Am meisten entspricht dem römischen Typus der *dextrarum junctio* der Verlobten mit begleitenden Personen die Darstellung auf einigen Sarkophagen mit Bildern mythischer Hochzeiten z. B. des Jason und der Kreusa, des Hephaistos und der Aphrodite und, mit einigen Modificationen, des Admetos und der Alcestis¹³⁾. Das erste Denkmal enthält alle auf einem römischen Hochzeitsmonumente zu einer *dextrarum junctio* gehörigen Personen in dem typisch immer wiederkehrenden Arrangement, nur dass an Stelle der jugendlichen Freundin der Braut die Amme und an Stelle des Hymenäus mit der Fackel Eros mit dem Bogen erscheint. O. Jahn glaubte annehmen zu dürfen, dass diese Formen römischen Hochzeitssarkophagen entlehnt seien, d. h. dass eine Uebertragung der genrebildartigen Darstellung des realen Lebens auf die Darstellung mythischer Hochzeiten Statt gefunden habe. Ich möchte das Umgekehrte für das Richtige halten, dass die Darstellung der im Leben bestehenden Sitte der Händereichung bei der Eheschliessung zuerst für mythische Hochzeiten zur Anwendung gekommen sei und dass sie von hier aus erst allmählig den genrebildartigen, aber das reale Leben zugleich unmittelbar aussprechenden Character angenommen habe, wie er uns auf römischen Hochzeitssarkophagen entgegentritt. Hiermit stimmt der Umstand überein, dass wir unter den älteren griechischen Vasenbildern, welche sich auf die Eheschliessung beziehen, einen genrebildartigen

11) Müller Handb. § 429, 3. Leukippidensarkophag O. Jahn archäol. Aufs. p. 248. Terracottenrelief von der Hochzeit des Peleus und der Thetis Campana I. I. Lippert Suppl. 394.

12) Die bekannte jüngere *selinunt*. Metope, Spiegelrelief des archäologischen Museums in Breslau Foerster I. I., Menelaos und Helena Gerhard Auserl. V. III, 69, 1. Trinkgesch. und Gef. t. XI, p. 15 No. 14. Guigniaut vel. de l'ant. 173, O. Jahn Vas. K. L. 805.

13) S. oben Anm. 7. — Handgebung auf Vasen O. Jahn archäol. Aufs. p. 84. Vasens. Kön. Ludw. No. 270, 395 u. A.

Typus der Händegebung bei der Hochzeit nicht finden; während dieser Ritus bei der Darstellung von mythischen Hochzeiten nicht selten ist. Wenngleich nicht geläugnet werden kann, dass das Genrebild frühzeitig bei den Griechen auftritt, so spricht doch für die obige Ansicht die Thatsache, dass die Kunst überall zunächst von dem Idealen, welches im Mythischen enthalten ist, ausgeht, sich aber mehr und mehr ihres religiösen Characters entäussert und erst gegen Ende ihrer Entwicklung zur Darstellung des allgemeingültigen, realen Lebens hinstrebt. Es lässt sich zeigen, dass ein grosser Theil der das griechische und römische Leben in seiner Wirklichkeit darstellenden Bilder eine Verallgemeinerung und, wie wir unten wenigstens an einigen Beispielen sehen werden, Obscurirung der in früheren Perioden der Kunst für bestimmte Mythen ausgebildeten Typen enthält. Ausserdem ist noch zu bemerken, dass die Gruppe der *dextrarum junctio* auf den genannten drei Sarkophagen noch entschieden mehr griechischen Character trägt und feiner durchgebildet ist als auf sämtlichen Hochzeitssarkophagen realer Darstellung. Dasselbe gilt auch von dem Typus des *sacrificium nuptiale*, welcher in den Sarkophagdarstellungen der mythischen Hochzeiten des Peleus und der Thetis sowie des Jason und der Kreusa wesentlich derselbe ist wie auf den genrebildartigen römischen Hochzeitssarkophagen. Hier liegen offenbar beiden Klassen von Sarkophagen ältere Typen zu Grunde, die nur nach Verschiedenheit des Bedürfnisses modificirt sind. In summa: die Römer sind auch in der Darstellung von Situationen aus ihrem Familienleben nicht productiv gewesen; aber es darf nicht verkannt werden, dass ihre Kunst gerade diejenigen Hochzeitsriten am meisten dargestellt hat, in welchen das bürgerlich-ethische und das religiöse Element den Schwerpunkt bildet, die Handgebung der Verlobten zum Zeichen der innigen Vereinigung in Gegenwart der Ehegöttin und der Familie und das Opfer vor den Göttern zum Zeichen der Heiligkeit des geschlossenen Bundes. Im Einzelnen

können wir manche Züge als römisches Eigenthum beanspruchen. Die meist übertrieben tiefe Verhüllung und die masslose Schüchternheit der Braut, die mit der Reife ihres Alters stark contrastirt, weicht bei den Römern einer würdigen Haltung, in welcher Freiheit mit jungfräulicher Decenz vereinigt ist; die meist leichte Bekleidung des griechischen Bräutigams, dessen Himation den ganzen Oberkörper unverhüllt lässt¹⁴⁾, weicht der Toga mit ihren schönen Bogen, dem Kleide des römischen Bürgers, welches in der Kaiserzeit das Symbol bürgerlichen Stolzes war; der Bräutigam trägt immer die *tabulae nuptiales* (*volumen nuptiale*) in den Händen, die wir auf ächtgriechischen Denkmälern nicht finden, zum Zeichen des nach bestehender Sitte und bürgerlichem Rechte geschlossenen legitimen Ehebundes. Die Darstellung verliert zwar hierdurch an Idealismus, aber sie gewinnt an Realität, indem sie unmittelbar als ungesuchter Ausdruck des bürgerlichen Lebens erscheint. Das Verdienst der Römer ist also nicht die Erfindung und Composition, sondern die geschickte Auswahl aus einer grossen Zahl griechischer Typen, die Häufigkeit der Verwendung und die genrebildartige Umformung und Verallgemeinerung im nationalen Geiste zum allgemeingültigen Ausdrücke für ein wichtiges Lebensverhältniss.

Auch die übrigen Darstellungen auf den römischen Hochzeitssarkophagen, welche sich auf das römische Leben beziehen, gehen auf früher ausgebildete Typen zurück, wengleich bei dem Verluste der Mittelglieder nicht mit Sicherheit bestimmt werden kann, wieweit eine Nachbildung oder Umformung griechischer Originale Statt gefunden hat. Alle Scenen des Krieges und des Gerichtes über Gefangene finden sich in grösserer Mannichfaltigkeit und in unmittelbarer Lebensfrische auf den Triumphbogen und Ehrensäulen der Kaiser,

14) cf. Terracottenrelief Peleus und Thetis bei Campana opere l. l. und Lippert Suppl. 394.

denen gegenüber die Kunst der Sarkophage wie ein sehr abgeschwächtes Echo erscheint. So ist auch der Typus des *sacrificium publicum* auf den Sarkophagen der ganz allgemein gebräuchliche und schon Jahrhunderte vorher in der Kunst geübte. Wie landläufig alle diese Typen waren, wie wenig der Erfindungsgeist der Sarkophagarbeiter in Anspruch genommen wurde, geht auch daraus hervor, dass die römischen Münzen theils vor, theils gleichzeitig mit der Entstehung der Sarkophage fast alle diese Bilder wenn auch in syncopirter Form enthalten, nicht blos die *dextrarum junctio* mit der *pronuba*, sondern auch die verschiedenen Arten der Opfer, die Vorführung von Kriegsgefangenen und manche einzelne Gestalten, die auf den Sarkophagen im Zusammenhang mit anderen erscheinen.

In der Gruppierung der Denkmäler werden wir von den einfachen zu den complicirten Darstellungen fortschreiten. Es wird sich jedoch zeigen, dass gerade die figurenreichen Darstellungen häufig erst die einfachen verstehen lassen, denn je bekannter diese Bilder waren, um so mehr konnte sich der Künstler oder Handwerker öfters mit einer Andeutung begnügen, die an sich schwer verständlich gewesen wäre.

I.

Dextrarum junctio.

Der einfachste Typus für die Darstellung einer Hochzeit oder eines Ehebündnisses ist die *dextrarum junctio* der Verlobten oder Eheleute, der plastische Ausdruck für den Uebergang der Braut in die Hand des Mannes, ohne dass speciell an die römische Manusehe (*convenire in manum mariti*) zu denken wäre, die in der Kaiserzeit nur noch in vornehmen Familien vorkam¹⁵⁾. Es ist wahrscheinlich, dass der Ritus des Handgebens vor dem Beginn des *sacrificium nuptiale*,

15) cf. Untersuch. p. 66, 98, 146.

bei welcher nach alter Sitte die Verlobten selbst thätig waren, vorgenommen wurde.

Wir beginnen mit den Marmorreliefs, auf welchen Gruppenbildung und Stil sich am meisten entfalten konnte, gehen sodann zu den Münzen über, die uns chronologisch und inschriftlich von Wichtigkeit sind, und sprechen zuletzt von den geschnittenen Steinen, auf denen die Darstellung meist syncopirt ist, und von den *lucernae fictiles*, welche nur sehr wenige Beiträge liefern.

Auf **Marmorreliefs** erscheinen die Ehegatten bei der *dextrarum junctio* entweder allein — oder es ist ihnen eine *pronuba*, meist auch ein *Hymenäus* beigegeben. Nur in dem letzteren Falle sind wir berechtigt die Darstellung eines Hochzeitsritus anzunehmen, im ersteren ist die *dextrarum junctio* häufig nur allgemeines Symbol ehelicher Verbindung ohne Rücksicht auf jenes einzelne Moment der Hochzeit, oder sie stellt auch den Abschied der Gatten im Tode dar. Ein grosser, ja wohl der grösste Theil der erhaltenen Denkmäler gehört dieser letzten Gattung an. Ein der Handgebung beim Abschiede im Tode eigenthümliches Moment besteht darin, dass Mann und Frau nicht gleichmässig und ruhig zusammenstehen, sondern dass sich eines von ihnen in Bewegung befindet und augenscheinlich zur Trennung ausschickt.

Es gibt kaum ein grösseres öffentliches, ja kaum ein bedeutendes Privatmuseum Italiens, welches nicht Denkmäler dieser Art enthielte; ihre Häufigkeit zeigt sich auch darin, dass man sie noch mehr als andere Sarkophagbilder vernachlässigt, in Gärten unter freiem Himmel eingemauert, zu Brunnenkasten verwandt oder in Höfen schutzlos aufgestellt hat. So in Rom der Brunnenkasten im Palazzo Verospi, die Reliefs in der Villa Pamfili, an dem Garteneingange vor dem Thore von S. Lorenzo, in dem Kreuzgange des gleichnamigen Klosters u. s. w. Es würde überflüssig sein diese Denkmäler alle zusammenzustellen, doch wollen wir einige der interessantesten, vielleicht auch der schönsten unter denjenigen erwähnen, auf welchen die *dextrarum junctio* theils im all-

gemeinen Sinne, theils mit Beziehung auf den Abschied im Tode aufzufassen ist.

Ein Sarkophag im Campo Santo zu Pisa (Lasinio Raccolta t. XXV) enthält in der Mitte der Façade eine dextrarum junctio von Ehegatten, aber weder in Bezug auf die Hochzeit noch auf den Tod, da weder pronuba mit Hymenäus beigegeben ist, noch ein Weggehen oder Sichtrennen des einen Ehegatten Statt findet oder ein Ausdruck der Trauer erkennbar ist. Hier ist die Verbindung der Hände nur allgemeines Symbol der mutua caritas in der Ehe, welche durch die tabulae nuptiales in der Hand des Mannes noch weiter angedeutet wird. Zu den beiden Seiten der Eheleute sind die Jahreszeiten als Analogie der Stadien des menschlichen Lebens gebildet, Frühjahr und Sommer als Genien mit Flügeln, Herbst und Winter ohne dieselben, das Frühjahr mit Blumenkorb und Hasen, der Sommer mit Aehren, der Herbst mit Trauben und Obst, der Winter tief verhüllt mit dem Gewande über dem Kopfe und mit einem Vogel in der Hand. Die Darstellung der Jahreszeiten verbindet sich mit dem Mittelbilde zu dem Sinne, dass das Leben der Ehegatten alle Stadien von der Jugend bis zum winterlichen Greisenalter durchlaufen habe. In gleicher Weise ist die dextrarum junctio der Ehegatten mit Hymenäus zu ihren Füßen auf der Façade des schönen Narcissarkophages des Vaticans¹⁶⁾ als allgemeines Symbol der ehelichen Liebe zu fassen, obwohl der tiefgeneigte Kopf der Frau mit einem, wie es scheint, leisen Zuge stiller Trauer auch den Gedanken an den Abschied im Tode nicht ganz ausschliesst. Zur näheren Bezeichnung des allgemeinen Sinnes finden wir an der Stelle des Hochzeitgottes Hymenäus den Hund als Symbol häuslicher Treue¹⁷⁾ oder ein Kind als Bezeichnung des Zusammenlebens in der Familie. z. B. Gall. Giustin. II, 67 und auf einem Relief zu Narbonne Montfauc. ant. expl. III, 2, pl. 133, 2. — Sichere

16) S. Mus. Pio-Clem. VII, xiii. Wieseler, Narciss p. 32.

17) Der Hund könnte auch auf Pluto und die Laren bezogen werden, aber seine Haltung scheint dagegen zu sprechen.

Beispiele der *dextrarum junctio* bei dem Abschiede im Tode finden sich neben vielen anderen¹⁸⁾ an der Querseite mehrerer Sarkophage in Florenz und in Rom an dem unten zu erläuternden Hochzeitsarkophag¹⁹⁾, in vortrefflicher Weise an einem Sarkophag in der *stanza dei vasi e candelabri*²⁰⁾. Dieselbe Darstellung ist auf étruscischen Aschenkisten häufig in Volterra, Corneto und auf mehr als einem halben Dutzend im Durchgange von den Uffizien zu dem Palazzo Pitti zwar in monoton wiederkehrender Weise, aber mit mannichfachem Wechsel der umstehenden Personen wie der geflügelten Genien mit oder ohne Schwerter, des Totenführers mit dem Pferde u. s. w.

Wo der *dextrarum junctio* der Verlobten oder Ehegatten eine *pronuba* beigegeben ist und wir demnach die Darstellung eines Hochzeitsritus zu erkennen haben, pflegt auch meist der *Hymenäus* mit der *taeda nuptialis* nicht zu fehlen. Wir haben in diesen 4 Figuren das Archetypon der in sich einheitlich gebildeten Gruppe zu sehen. So unbedeutend auch diese Gruppe in der grossen Anzahl der uns erhaltenen Repliken erscheint, an denen der Archäologe gleichgültig oder geringschätzig vorübergeht, so trägt sie doch in ihrem ursprünglichen Typus, der auch in den oberflächlichen Handwerksarbeiten der Römer noch hie und da durchbricht, den Character jener einfach-ernsten Stimmung und jener stillen Feierlichkeit, welche sich der Erhabenheit annähert. Sie ist der augenfällige und leicht verständliche Ausdruck für ein durch die höchste Göttin geweihtes Lebensverhältniss, dessen Integrität der Gradmesser für die Kraft und Sittlichkeit eines Volkes ist. Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir annehmen, dass diejenigen Repliken dem Original am nächsten stehen, in welchen *Juno pronuba* als Göttin in ihrer Idealbildung über die Verlobten so hervorragt, dass die Compo-

18) Clarac II, pl. 150 ff.

19) cf. unten IV Sarkophag im Cortile des Belvedere in Rom.

20) Sarkophag mit Darstellungen aus dem Mythos von Protesilaos und Laodamia cf. Beschr. St. R. II, 2, p. 255.

sition eine pyramidale Form annimmt und die Verlobten in ruhiger Haltung einander gegenüberstehend durch das Auflegen der Hände der Göttin auf ihre Schultern und durch eigenes Händegeben untrennbar verbunden und eine göttliche Weihe zu empfangen scheinen. Wo der Kopf der pronuba mit einer κρεφάνη (einem nach hinten zu sich verjüngenden Reifen, der von edlem Metall zu denken ist) versehen ist und die allgemeine Physiognomie nicht widerspricht, dürfen wir in der Gestalt die Ἥρα τελεία, Ζυγία, die Juno pronuba, cui vincla jugalia curae²¹⁾ sehen; wo die κρεφάνη fehlt und die Idealzüge der Göttin nicht wahrnehmbar sind, haben wir eine menschliche pronuba zu erkennen und glauben nicht selten Porträtzüge wahrzunehmen. Das bloße Fehlen der κρεφάνη reicht aber für Letzteres nicht aus²²⁾. Der Hymenäus ist in dieser Gruppe der Zeuge und Bürge der öffentlich und legitim geschlossenen Ehe, von dem Catull sagt:

*Nihil potest sine te Venus,
Fama quod bona comprobet
Commodi capere, at potest
Te volente. etc.*

und Claudian. XXXI, 31:

*Hunc Musa genitum legit Cytheraea ducemque
Praefecit thalamis, nullum junxisse cubile
Hoc sine nec primas fas est attollere taedas.*

Er war für die Römer das Bild jenes puer patrimus und matrimus, welcher die am Heerdfeuer des Hauses angezündete Fackel in honorem Cereris dem hochzeitlichen Thiasos voranträgt und zugleich an das heitere Hochzeitslied erinnert²³⁾. Wir nennen den jugendlichen Gott Hymenäus, nicht Eros, weil er überall die Fackel, nirgends mit Ausnahme der erwähnten Medea-Reliefs den Bogen trägt. Beide Götter sind

21) Virg. Aen. IV, 59. Stat. silv. I, 2, 239. Sidon. Epith. fin. cf. Unters. p. 306.

22) Der Juno fehlt öfters die Stephane. cf. Foerster Hochz. des Zeus und der Hera p. 11.

23) cf. Untersuch. p. 337 ff.

nach diesen Attributen auf den Sarkophagen von Monticelli und des cortile di Belvedere²⁴⁾ sehr deutlich unterschieden. Dass Hymenäus bald nackt, bald bekleidet erscheint und bald mehr, bald minder entwickelte Körperformen zeigt, kann eine Verschiedenheit der Benennung nicht rechtfertigen. Bisweilen tritt Hymenäus geradezu in Gegensatz zu Eros z. B. auf dem Relief von der Buhlschaft der Venus und des Mars²⁵⁾, wo Hymenäus die Rechte des legitimen Gatten Vulcan, Amor dagegen die unerlaubte Herzensneigung vertritt, durch welche der Ehebund zerrissen wird. Der Kopf der Braut ist regelmässig verschleiert, meist jedoch nicht so tief wie auf griechischen Denkmälern, gewöhnlich bleibt ein Theil der Haare sichtbar. Man hat diese Verschleierung schlechthin mit dem Namen des flammeum bezeichnet, indessen ist in den meisten Fällen der Kopf nur mit einem Theile des Obergewandes (pallium) bedeckt, wie dies auch sonst römische Matronen zu thun pflegten²⁶⁾. Wo auch ein besonderes Kopftuch anzunehmen ist, was sich meist nicht entscheiden lässt, hat dasselbe nichts von der griechischen Sitte Verschiedenes, sodass die Benennung flammeum, an welchem ohnedem weniger die Form als der luteus color das Characteristische gewesen zu sein scheint, ungerechtfertigt ist. Der Künstler hat den traditionellen Kleiderschmuck der Braut bei den Römern ebenso wenig ängstlich nachgebildet als die sex crines, die vittae laneae und die corolla²⁷⁾. Der Blick der Braut ist gewöhnlich nach dem Boden gerichtet, ihre Haltung jedoch eine ruhig-decente, auf wenigen Denkmälern bewegt mit der Andeutung

24) S. unten IV.

25) Millin, Gall. XXXVIII, 168.

26) Ausführlich ist über das flammeum und die Bedeutung der gelben Farbe gehandelt in den Unters. p. 279—286. Ich glaubte mich damals auf die Kunstdenkmäler berufen zu können, die uns factisch nichts lehren als sehr Allgemeines über die Verschleierung der Braut. Die Citate von Denkmälern bei Marquardt röm. Privatalt. p. 43 sind gleichfalls überflüssig.

27) cf. Unters. p. 286 ff. Ueber den Brautkranz Dilthey Ann. d. J. 1869 p. 44 Anm. S. unten Sarkophag von Mantua.

des Sichsträubens²⁸⁾. Der Bräutigam ist meist mit der tunica und toga bekleidet, welche letztere von der linken Schulter nach dem rechten Fusse schöne Bogen bildet, und hält die tabulae nuptiales in seiner linken Hand, ein fast ausnahmslos wiederkehrender, ächtrömischer Zug, durch welchen die Darstellung einen bürgerlich-contractlichen Character erhält²⁹⁾. — Die pronuba steht entweder zwischen den beiden Verlobten im Hintergrunde, so dass nur ihr Kopf und ein Theil des Oberkörpers sichtbar ist, und legt in feierlicher Würde ihre Hände auf die Schultern derselben oder sie schiebt die schüchterne und verschämte Braut dem Bräutigam zu. Es sind dies zwei verschiedene Typen, von welchen der erstere bei den Römern am häufigsten ist und einen integrierenden Bestandtheil der oben geschilderten Gruppe bildet, der zweite auf den Denkmälern vorkommt, die unmittelbar auf mythische Hochzeiten der Griechen zurückgehen und eine bewegtere Darstellung haben. Zu dem ersten Typus gehört ausser den zahlreichen unten zu erörternden Denkmälern als eines der schönsten und den römischen Character mit seinem realistischen Ernste am meisten repräsentirenden das Relief im Palazzo Giustiniani bei Bartoli Admir. 56. Gall. Justin. II, 68, Montfauc. III, 2, pl. 131: In einer Bogenhalle, welche auf Säulen mit einfachen Blattcapitälen ohne Voluten und mit gewundenen Cannelüren ruht, stehen zwei grossartig gebildete Gestalten von ächtrömischem Ausdruck, Mann und Frau einander die Hände reichend, der Mann zugleich die linke Hand nach der Frau in einem drastischen Gestus erhebend, hinter ihnen Juno pronuba mit hoher *crepávn* auf dem Haupte in der erwähnten Situation. Zwei geflügelte nackte Erogen mit Blumensträussen in den Händen halten gemeinsam einen Kranz über das Ehepaar; ein Hymenäus ist nicht beigegeben. Das Relief auf einem Sarkophage des Campo Santo in Pisa

28) *lumina demissam et dulci probitate rubentem* Stat. silv. I, 2, 12; *lutea demissos velarunt flammea vultus* Lucan. II, 361.

29) Ueber die tabulae nuptiales s. Brisson. de form. VI, cxxiv p. 518. Marquardt l. l. p. 46, Anm. 24.

Lasinio Racc. LXXXIX (LXXVIII) zeichnet sich dadurch aus, dass der pyramidale Aufbau der Gruppe und das Auflegen der Hände von Seiten der pronuba auf die Schultern der Verlobten mehr als auf anderen Denkmälern hervortritt. Ein drittes Relief, leider stark verstümmelt, im britischen Museum Hawkins Br. Marbl. X, Pl. L, auf welchem von dem Hymenäus nur die Fackel erhalten ist, hat darin eine Eigenthümlichkeit, dass, wie auf den figurenreicheren Denkmälern, der Braut eine begleitende Freundin beigegeben ist, von der jedoch nur die Hand übrig geblieben ist. — Der zweite Typus findet sich bei Weitem seltener und trägt, wie schon bemerkt wurde, mehr griechischen Character³⁰⁾ einerseits in der freien Gewandung des Jünglings, dessen Oberkörper fast ganz unbekleidet ist, dann in der tieferen Verhüllung und grösseren Schüchternheit der Braut entsprechend den eigenthümlichen Verhältnissen, unter welchen die jonische und attische Jungfrau erzogen wurde. Die Brautleute erscheinen in Profil, Hera, welche durch die *Ἥρα* bezeichnet ist, schiebt mit rückwärts gewandtem Gesichte die widerstrebende Jungfrau dem Bräutigam zu. Dass dieser Typus auf einen mythischen γάμος unmittelbar zurückgeht, zeigt die Analogie der Gestalten und der Gewandung auf Reliefs von der Hochzeit des Pelens und der Thetis³¹⁾. Die Rückwendung des Blickes der Hera deutet auf den Zusammenhang dieser Darstellung mit einer nachfolgenden pompa und scheint eine Aufforderung der Hochzeitsgöttin an die Festtheilnehmer zu sein, sich jetzt mit der Zuführung der Braut zu dem Bräutigam, mit welcher das Fest beginnt, in Bewegung zu setzen. Ausser einigen unten zu erklärenden Denkmälern, die insofern eine Analogie bieten, als die Braut durch eine Göttin näher an den Bräutigam hingedrängt wird, wüsste ich kein sicheres Beispiel auf römischen Hochzeitssarkophagen. Das farnesische Relief bei Bartoli No. 57, welches sich angeblich jetzt

30) Aehnliches aber auch bei römischen Dichtern z. B. Catull. 61, 79 *Tardet ingenuus pudor, Flet quod ire necesse est.*

31) Campana op. plast. I. I.

in Neapel befindet, habe ich leider nicht auffinden können. Nach einem im archäologischen Museum zu Breslau befindlichen Abgusse hat es Medaillonform; ich trage aber kein Bedenken es als einen Ausschnitt aus einem mythischen Hochzeitszuge zu bezeichnen ebenso wie das von Guattani veröffentlichte Mon. ant. ined. II, p. XXX. Den Beweis liefert die schöne Terracotte vom Hochzeitszuge des Peleus und der Thetis bei Campana op. plast. LX ff. — Im Einzelnen finden sich namentlich auf figurenreichen römischen Hochzeitsdenkmälern mannichfache Modificationen des ersten Typus der dextrarum junctio z. B. auf den Sarkophagen von Monticelli und S. Saba in Rom in der Weise, dass Juno als pronuba sich einseitig nach der Braut hinwendet, um sie zu trösten oder sie zum Beginne des Opfers anzuleiten, wobei das Auflegen der Hände auf die Schultern der Verlobten unterbleibt. So ist es mir zweifelhaft, ob die auf einem Relief bei Venuti mon. Matth. II, tav. LVI zwischen den Eheleuten stehende weibliche Figur, deren Hände nicht wahrnehmbar sind, als Juno und überhaupt als pronuba aufzufassen ist. Bei Dichtern fungirt an Stelle der Juno bei der dextrarum-junctio Venus, die wir auf einigen Sarkophagen finden werden: Stat. silv. I, 2, 11 *Ipsa manu nuptam genitrix Aeneia ducit* etc. Claud. 31, 128 *Tum dextram complexa viri dextramque puellae Tradit et hic ultro sancit connubia dictis*, de laud. Stilich. II, 354³²⁾.

Im Ganzen stehen die obigen Unterschiede so fest, dass man sich bei der Beschreibung der Denkmäler einer exacteren Ausdrucksweise bedienen kann als dies bisher geschehen ist. So verdient das bei Clarac II, Pl. 203, No. 492 abgebildete Relief nicht den Namen eines Hochzeitsdenkmals, den ihm auch Müller³³⁾ gelassen hat, da es den Abschied der

32) Auf Münzen erscheint Concordia, auf einem Leukippidensarkophage Amor. O. Jahn, archäol. Beitr. p. 248. Auf dem unten zu erklärenden Elfenbeinrelief des Berliner Antiquariums fungirt an Stelle der Pronuba der Vater des Bräutigams.

33) Handb. § 429, Anm. 3.

Ehegatten im Tode darstellt, wie aus der Haltung der Arme und der ungleichen Bewegung der Ehegatten, die nicht auf ein Zusammenkommen sondern auf eine Trennung hinweist, unlängbar hervorgeht. Der zwischen ihnen stehende Knabe mit Früchten im Schurze und mit einer Traube in der Hand darf in keinem Falle auf die Hochzeit bezogen werden, sondern hat seine Analogie in den Knaben (Eroten) mit Fruchthörnern oder in den Repräsentanten von Jahreszeiten auf Sarkophagen, die nicht wohl anders denn als ein symbolischer Ausdruck aufzufassen sind, dass das Leben nun zur Reife gelangt sei und seine Früchte getragen habe. Diese Erklärung wird bestätigt durch ein unedirtes Relief im Museum zu Perugia³⁴): eine dextrarum junctio von Mann und Frau, zwischen welchen ein Knabe steht, der mit der Linken einen Fruchtschurz, in der Rechten dagegen eine umgekehrte Fackel trägt. Der zu den Füßen der Ehegatten liegende Delphin ist wahrscheinlich als Andeutung der Seefahrt nach den Inseln der Seligen aufzufassen, die auf der bekannten Sarkophagklasse dargestellt ist³⁵).

Die Münzen geben uns interessante Aufschlüsse über die Geschichte unseres Typus der dextrarum junctio, weniger über die künstlerische Form desselben, welche bei der geringfügigkeit des Raumes nicht zur vollen Entwicklung gedeihen konnte. Wir haben schon oben hervorgehoben, dass auf griechischen Münzen der vorrömischen Zeit die dextrarum junctio matrimonii causa sich nicht findet³⁶). Für die ältere griechische Zeit kann dies nicht befremden, so lange noch Freistaaten existirten, aber auch

34) In dem mir bis jetzt vorliegenden Theile des Werkes von Conestabile ist das Relief noch nicht publicirt.

35) Petersen Ann. d. J. 1860, p. 396.

36) Münze von Iion geprägt unter Septimius Severus mit der Inschrift: IOY. ΔΟΜΝΑ. ΣΕΒΑΧΤΗ. — ΑΝΧΕΙΧΗ ΑΦΡΟΔΕΙΤΗ ΙΑΙΩΝ. Pellerin, Recueil III, 134, 7. Millin Gall. XLIV, No. 644. Mionnet descript. de méd. p. 664, 228. Für die Verwendung der dextrarum junctio als Symbol des Bündnisses s. die schöne Münze aus der Zeit Alexanders des Grossen Pellerin I, Pl. II, Page 28.

in der Zeit der Diadochen, in welcher die Könige und ihre Gemahlinnen dieselbe Stellung einnahmen wie später die römischen Kaiser und Kaiserinnen und Dichter das Lob königlicher Frauen z. B. Callimachus und Theocrit das der Berenice sangen, ist meines Wissens kein Beispiel nachzuweisen. Wo königliche Ehepaare auf Münzen vorkommen, finden sich nur die Brustbilder. So die Köpfe des Ptolemäus I. Soter und der Berenice, des Ptolemäus II. Philadelphus und seiner zweiten Gemahlin und Schwester, der Arsinoe (ΑΔΕΛΦΩΝ)³⁷⁾. Auf römischen Münzen kann ich gleichfalls keine dextrarum junctio zwischen Ehegatten bis auf die Zeit des Antoninus Pius nachweisen^{37a)}. An Stelle der dextrarum junctio findet sich die Verbindung zweier Köpfe wie auf den alexandrinischen Münzen, so dass wir anzunehmen haben, diese Sitte sei wie so vieles Andere in Kunst und Poesie aus der alexandrinischen Zeit in die römische übergegangen. So die Köpfe des Augustus und der Livia, des Antonius und der Cleopatra oder der Octavia, des Agrippa und der Julia, des Drusus Germanicus und der Octavia, des Claudius und der Agrippina, des Trajan und der Plotina³⁸⁾. Diese Thatsachen

37) Spanh. I, p. 422. Eckhel IV, p. 8—11. Müller Denkm. I, LI, 226, 6 und 227, b. Cleopatra und Antiochus s. Pellerin Recueil I, Pl. 12, Page 104. Einander entgegengewandt ibid. XVI, Page 178.

37a) Es handelt sich natürlich um die dextrarum junctio matrimonii causa in ganzen Figuren, denn das Symbol ineinandergefügter Hände, capita jugata und se respicientia und einander gegenüberstehende Personen, welche sich die Hände reichen, kommen schon auf Münzen der Republik vor, cf. Cohen descr. génér. d. monnaies d. l. Rep. Rom. 1) Zusammengefügte Hände T. II Aemilia 13, 17. XXIX Mussidia 4 mit κρυκεῖον, welches auch auf den folgenden Münzen regelmässig ist wahrscheinlich als Friedenszeichen, III Antonia 9. XXXV Postumia Junia 8. XLI, 16. Vibia Junia Postumia. — 2) Capita jugata von Männern oder beiden Geschlechtern und se respicientia XIV Cordia 1. XVIII Fonteja 3. XXVI Marcia 7. XXXVI Rustia 2 und 3. XXXVIII Sulpicia 1 und 4. LV Fonteia 6 und 7. LXI Oppias, einander entgegengerichtet 6, 7, 8. LXVI Sempronia 6 und 7. — 3) In ganzen Figuren sehr selten, XVIII und XXVIII Fufia und Mucia: Roma und Italia reichen sich die Hände, auf dem A. Honos und Virtus als capita jugata.

38) Eckhel VI, p. 148 und auf Münzen von Pergamus und Smyrna

müssen um so wichtiger erscheinen als für andere Zwecke die Vereinigung der Hände ein geläufiges Symbol auf Münzen schon vor Antoninus Pius war, namentlich um das Bündniß der Waffengenossen, des Feldherrn mit dem Heere, der Länder unter einander, des Kaisers mit dem Reiche oder mit einzelnen Provinzen, den Bund der Herrscher u. A. auszudrücken.

Die älteste mir bekannte römische Münze mit einer auf die Ehe bezüglichen *dextrarum junctio* ist geprägt zum Andenken an die Doppelhehe des Antoninus Pius mit der älteren Faustina und des M. Aurelius mit der jüngeren Faustina, in welcher man eine Bürgschaft für die Dauer geordneter Zustände und eines weisen und milden Regiments in den nächsten Generationen sah.

Eckhel VII, p. 14: *CONCORDIAE. S. C. Antoninus sinistra sigillum Concordiae (eine sehr kleine Figur mit Füllhorn in der Linken und Patere in der Rechten) et Faustina senior s. sceptrum tenentes et stantes super basi dextrarum junctum, infra duae minores figurae dextrarum item junctum, intermedia ara. AE. I. cf. ibid. VII, p. 38.*

Die *figurae minores* sind M. Aurelius und die jüngere Faustina, die *ara intermedia* deutet auf das religiöse Ceremoniell der Eheschliessung, welches dem Character dieser Kaiserpaare entsprach. Die Münze ist nach Eckhels Annahme nicht vor dem Jahre 140 geschlagen, im folgenden Jahre starb die ältere Faustina und in demselben Jahre weihte ihr Antoninus den bekannten Tempel. Von Antoninus Pius an (138—161) finden sich Münzen dieser Art in fast unmittelbarer Reihenfolge der Kaiser bis auf Alexander Severus (222—235); daneben bleibt der ältere Typus der vereinigten Köpfe bestehen, meist auf der

p. 153, — p. 55 ff. und p. 161, — p. 168 Aechtheit jedoch von Eckhel in Zweifel gezogen, — p. 178, — p. 245, — p. 466. — Die Münzen mit den vereinigten Köpfen des Augustus und seiner Tochter Octavia p. 161, des Nero und seiner Mutter Agrippina p. 258 führen wir nur als Zeugniß für die Häufigkeit dieses Typus an.

anderen Seite dieser Münzen zum klareren Ausdrucke der Porträtzüge. Man wird es gewiss nicht für Zufall halten, dass gerade erst unter Antoninus Pius dieser Typus auf Münzen vorkommt, d. h. in derselben Zeit, über welche kein einziges der uns erhaltenen Sarkophagreliefs mit *dextrarum junctio* zurückgeht. Antoninus Pius bemühte sich bei aller Weisheit, mit welcher er dem Fortschritte der Zeit bezüglich der *patria potestas* und der Stellung der Sklaven Rechnung trug, die Restaurationspolitik seiner Vorgänger Trajan und Hadrian fortzusetzen. In der Ueberzeugung, dass nur durch Erhaltung der väterlichen Sitte und Religion die römische Herrschaft erhalten werden könne, suchte er die Erinnerung an die alten Heiligthümer und die älteste Geschichte Roms wieder zu beleben, vor Allem aber die alte Sitte wieder herzustellen und der väterlichen Religion wieder Geltung zu verschaffen. Eine noch vorhandene Inschrift³⁹⁾ rühmt seine *insignis erga caeremonias publicas cura ac religio* und eine zweite nennt seine Zeiten *pia saecula* und *tempora prisca*. Dieser Richtung, die auch in der Literatur früher schon in Plutarch, unter Antoninus Pius selbst in Apulejus einen freilich mit den disparatesten Elementen verquickten Ausdruck gefunden hatte, entstammt die Einführung einer grossen Anzahl von eigenthümlichen Typen auf Münzen⁴⁰⁾ und unter diesen auch unseres ebenso einfachen wie edlen Typus der *dextrarum junctio matrimonii causa*. Die Nachfolger des Antoninus Pius behielten ihn gerne bei, M. Aurelius mit Recht, die meisten späteren, um den Schein gleicher Gesinnung zu wahren, wie sie auch den Namen Pius von demselben Kaiser entlehnten⁴¹⁾, bis er missbraucht durch einen Heliogabal u. A. verschwindet, um erst in der byzantinischen Zeit wieder aufzuleben. Das zeitliche Zusammentreffen der Einführung unseres Typus auf Münzen mit der Häufigkeit seiner Verwen-

39) Orelli *inscr. lat.* I, No. 844 und 855.

40) Eckhel VII, p. 29 ff.

41) Justin. *Novell.* 78, 5: Ἀντωνίνος ὁ τῆς εὐσεβείας ἐπώνυμος, ἔξ οὐπὲρ καὶ εἰς ἡμᾶς τὰ τῆς προσηγορίας ταύτης καθήκει.

dung auf den in derselben Zeit beginnenden Sarkophagreliefs wird aus dem Einfluss der höfischen Verhältnisse auf die vornehmen und wohlhabenden Schichten der Bevölkerung Roms, für welche die Sarkophage gearbeitet wurden, zu erklären sein. Es kann selbstverständlich nicht behauptet werden, dass vor Prägung jener Denkmünze nicht schon auf Sarkophagen die *dextrarum junctio* von Ehegatten dargestellt worden wäre, aber jener officiële Vorgang und die Richtung der Zeitpolitik⁴²⁾ gab gewiss den Impuls jenen Typus zu einem beliebten und allgemein gebräuchlichen zu machen. Die Darstellung auf den Münzen stimmt im Wesentlichen mit der auf den Sarkophagen überein, nur dass bei der Knappheit des Raumes die zwischen den Verlobten stehende Göttin und die *tabulae nuptiales* meist fehlen. Die Gewandung des Bräutigams ist überall *tunica* und *toga*, der Kopf der Braut gewöhnlich leicht verhüllt. Juno trägt entweder den Schleier oder die *κρηάνη*. Die Inschrift *Concordia*⁴³⁾ darf nicht verleiten, in der Göttin eine *Concordia* sehen zu wollen, sofern nicht die dieser Göttin entsprechenden Attribute vorhanden sind. Ein Altar zwischen den Verlobten findet sich nur auf der oben beschriebenen Münze.

Sämmtliche Münzen dieser Art sind als Denk- oder Votivmünzen anzusehen⁴⁴⁾. Die von Eckhel erwähnten, nach dessen Zeit neue Funde dieser Art meines Wissens nicht gemacht worden sind, sind ausser der oben an erster Stelle aufgeführten folgende:

2) zu Ehren des Nachfolgers des Antoninus Pius M. Aurelius und der Faustina Eckhel VII, p. 46:

VOTA PUBLICA. Aurelius et Faustina jungunt dexteras intermedia alia figura muliebri. AV. AR. II.⁴⁵⁾

42) Thiersch, Politik und Philosophie in ihrem Verhältniss zur Religion unter Trajan, Hadrian und den beiden Antoninen. Marburg 1858. Sievers, Antoninus Pius. Hamburg 1861.

43) Ueber diese Inschrift cf. Eckhel IV, p. 331.

44) Eckhel VIII, p. 474, 483.

45) Anselm. Soler. de pileo p. 103. Beger *contempl.* p. 26. *Gruppen de ux. rom.* p. 131.

Faustina ist verschleiert, Aurelius trägt die *tabulae nuptiales* in der Hand, zwischen beiden steht Juno pronuba mit der schwer erkennbaren *κτεράνη*. Die Göttin legt jedoch nicht wie sonst die Hände auf die Schultern der Ehegatten, sondern schiebt dieselben näher zusammen.

3) Wiederum zu Ehren des unmittelbaren Nachfolgers, der freilich seinen Vorgängern sehr unähnlich war, des Commodus und der Crispina Eckhel VII p. 107:

IMP. COMMODVS. AVG. GERM. SARM. CRISPINA.

AVG. Capita duo se respicientia, Commodi laureatum et Crispinae.

VOTA. PVBLICA. Commodus togatus et laureatus stans dexteram jungit cum adstante Crispina adsistente in utriusque medio Concordia. AE max. mod.⁴⁶⁾.

Die Münze ist wahrscheinlich zur Zeit der nuptiae geprägt worden. Für Eckhels Annahme, dass die zwischen den Ehegatten stehende Göttin Concordia sei, ist in der Figur kein Anhaltspunct vorhanden, vielmehr ist der Character der Juno vortrefflich ausgedrückt. Die ganze Gruppe gehört in Bewegung, Haltung und dem Grössenverhältnisse der Figuren zu den schönsten Repliken des Archetypon.

4) Zu Ehren des Caracalla und der Plautilla. Sein Regierungsantritt erfolgte etwa 19 Jahre nach dem Tode des Commodus. Eckhel VII, p. 203:

CONCORDIA. FELIX. Caracalla et Plautilla stantes dexteras jungunt. AR.

PROPAGO. IMPERI. Caracalla et Plautilla stantes dexteras jungunt. AV. (sehr selten.)

Eine Dea pronuba ist nicht vorhanden, auch *tabulae nuptiales* sind nicht sichtbar. Eckhel macht p. 226 die richtige Bemerkung: *Numos non semper adserere, quod verum est, sed quod concipiunt vera seu sincera seu ficta, hoc loco affatim docemur. Tam parum concors fuit Caracalla cum uxore quam*

46) Spanh. dissert. XI, p. 292. Grunp. ux. rom. p. 131. Vaillant de Champs p. 45, 1.

cum fratre Geta et tamen hujus quoque numi „concordiam“ crepant. Es geht hieraus hervor, dass das Prägen solcher Münzen Hofsitte geworden war.

5) Nach Caracalla's Tode (217) und der kurzen Zwischenregierung folgt der scandalöse Heliogabalus (218—222), von dem gleichfalls Denkmünzen vorhanden sind. Eckhel VII, p. 258:

IVLIA. PAVLA. AVG.

CONCORDIA. vel: CONCORDIA. AVG. vel: CONCORDIA AETERNA. Concordia sedens. In aliis: Elogabalus et Paula stantes et dexteras jungentes adstante nonnumquam in eorum medio figura velata. Die Hochzeit wurde nach Dio Cassius und Herodian sehr glänzend gefeiert, die aeterna concordia dauerte aber nur sehr kurze Zeit, denn bald darauf verstieß Heliogabal die Paula, heirathete die Vestalis Maxima, Julia Aquilia Severa und liess sich mit dieser auf Münzen porträtiren, welche die Inschrift tragen: Concordia, laetitia, Vesta, jedoch ohne dextrarum junctio. Eckhel p. 259. Nachdem er sich auch von dieser geschieden hatte, heirathete er die Annia Faustina. Eckhel p. 261 und 262:

ANNIA. FAVSTINA. AVG. hujus caput.

CONCORDIA. Imperator togatus stans dexteram cum adstante Faustina jungit, in area astrum. AR.

Zwei andere gleichfalls in der Mitte mit einem Stern, der sich auf Heliogabals Sterncultus bezieht, l. l. p. 262, die eine mit der Inschrift PIETAS S. C. —

6) Von dem unmittelbaren Nachfolger des Heliogabal, Alexander Severus (222—235) existirt eine Münze zum Andenken an seine Ehe mit Orbiana. Eckhel p. 285:

SALL. BARBIA. ORBIANA. AVG. Hujus caput.

Eadem adversa:

CONCORDIA. AVGVSTORVM. S. C. Alexander 'et Orbiana jungunt dexteras AE. I et II.

7) Nach der kurzen Zwischenregierung des Maximinus (235—238), der mit Nebenkaisern zu kämpfen hatte, folgt

Gordianus III. (238—244). Auf seine Ehe mit Sabinia Tranquillina sind Denkmünzen geprägt. Eckhel VII, p. 318:

SABINIA. TRANQVILLINA. AVG. Hujus caput.

CONCORDIA. AVGG. Gordianus togatus stans dexteram jungit cum adstante uxore. AV. Der Bräutigam trägt die tabulae nuptiales in der Linken.

Hiermit bricht die Reihe der Münzen mit dextrarum junctio matrimonii causa ab, während dagegen die Prägung von Münzen mit capita jugata von Ehepaaren und mit dextrarum junctio als Sinnbild für andere als eheliche Verhältnisse fortdauert. In der christlichen Zeit ist der Typus ziemlich oft zur Anwendung gekommen, an die Stelle der Juno pronuba oder Concordia trat Christus oder eine andere heilige Person. Eckhel VIII, p. 191:

D. N. MARCIANVS. P. F. AVG.

FELICITER. NVBTIIS. Marcianus et Pulcheria stantes nimbat dexteram jungunt, medius adstat Christus cum nimbo crucigero, in imo CONOB. AV. —

Die geschnittenen Steine enthalten manches Eigenthümliche, was auf Raumverhältnisse, Technik und Bestimmung dieser Denkmäler zurückzuführen ist. Da die meisten derselben von sehr geringer Dimension sind, so waren den Steinschneidern noch engere Grenzen als den Münzstempelschneidern gezogen^{46a)}. Wir werden es wohl aus diesem Umstande zu erklären haben, dass ganze Figuren nur selten und neben den Verlobten nur auf dem früher erwähnten Steine im ächtattischen Stile⁴⁷⁾ Juno pronuba vorkommt, dass wir daher gewöhnlich nur verbundene Hände finden. Es liegt die Vermuthung nahe, dass diese Steine meist in Verlobungs- oder

46^{a)} Beiläufig bemerken wir, dass der grosse Sardonyx bei Lippert Supplem. No. 140, auf welchem auch noch O. Müller Handb. § 387 Anm. eine Brautschmückung im Sinne der sinkenden Kunst zu sehen glaubte, keinesfalls auf die Hochzeit oder Ehe bezogen werden darf, wengleich die Erklärung des Steines noch nicht gesichert ist. Koehler gesamm. Schr. III, p. 53 erklärte die Darstellung „als Wohnung schöner Mädchen“, Stephani in den Anm. ad l. l. als Heiligthum der Charis.

47) S. oben Anm. 11.

Hochzeitsringe (anuli pronubi) eingefasst waren, welche sich die Verlobten an den Sponsalien als *arrae* oder *mutuae fidei signa* zu geben und die an dem vierten Finger getragen zu werden pflegten⁴⁸⁾. Zwar sagt Plin. H. N. XXXIII, 1, § 4 *hi quoque, qui ob legationem acceperant aureos, in publicum tantum iis utebantur, intra domum vero ferreis, quo argumento etiam nunc sponsae muneris vice* (d. h. *arrae* nomine) *ferreus anulus mittitur isque sine gemma*, indessen zeigt eine zweite Stelle desselben Capitels § 6, wie jene Angabe zu verstehen sei: *argumento est consuetudo vulgi ad sponsiones etiam nunc anulo exsiliente tracta ab eo tempore quo non erat arra velocior, ut plane affirmare possimus nummos ante apud nos, mox anulos coepisse*. Die Ueberreichung eines *anulus ferreus* war alte Sitte *arrae* nomine wie bei Contracten⁴⁹⁾ und wurde hauptsächlich in den unteren Ständen festgehalten. Goldene Ringe bezeugt ausdrücklich mit Bezug auf die Vergangenheit Tertull. Apol. 6 *Aurum nullum erat praeter uno digito, quem sponsus oppignerasset pronubo anulo*. Haben wir die erste Stelle des Plinius richtig interpretirt, so liegt indirect in dem Zusatze *isque sine gemma* die Andeutung, dass wo der *anulus* kein *ferreus*, sondern *aureus* oder *argenteus* war, die Einsetzung einer *gemma* gebräuchlich war. Ob die hierher gehörigen Steine alle römischen Ursprungs sind, lässt sich natürlich nicht erweisen, thut aber gewiss nichts zur Sache, da sich die Sitte der beiden klassischen Völker in der Zeit, in welcher die uns erhaltenen Steine geschnitten sind, längst ausgeglichen hatte⁵⁰⁾.

48) Warum an diesem Finger, geht aus Gell. X, 10 hervor. S. die Stellen bei Marquardt röm. Privatalt. p. 39, Anm. 184 und p. 40, Anm. 185 und 186.

49) Digest. XIX, 1, 11, § 6. XIV, 3, 5, § 15.

50) Hermann gr. Privatalt. § 30, Anm. 21 behauptet, dass sich Verlobungsringe in Griechenland überhaupt nicht nachweisen lassen. Das hindert aber wohl keinesfalls, dass man Ringe mit Darstellungen, die sich auf die Ehe bezogen, trug. — Ein angeblicher Hochzeitsring mit den Bildern des Hercules und der Juno Lanuvina cf. Reifferscheid de Hercule et Junone diis Itolorum conjugalibus Ann. d. J. 1867, p. 352. 62 tab. H.

Obwohl wir die Gemmen nicht an einem chronologischen Faden wie die Münzen aufreihen können, so fügen sie sich doch im Allgemeinen der oben aufgestellten Beobachtung, dass wir zunächst *capita jugata*, dann erst die *dextrarum junctio matrimonii causa* treffen.

Den älteren Typus der *capita jugata* repräsentirt in wahrhaft klassischer Weise der grosse Onyxcameo in Wien mit den Porträts des Ptolemäus Philadelphus und der Arsinoe⁵¹). Bei näherer Betrachtung wird Niemand verken- nen können, dass, wenn auch dieser Cameo erst in der rö- mischen Kaiserzeit entstanden ist, er jedenfalls nur die Replik eines alexandrinischen Originals von einem vorzüglichen Künstler ist, welches seinen Ruhm auch noch in der römi- schen Zeit behauptete. Die beiden Köpfe sind ohne Verwi- schung der Porträtzüge in der Weise der klassischen Zeit streng stilisirt. Ptolemäus ist unter dem Bilde eines Ares oder Achilleus dargestellt, im edelsten Profile mit starken Protuberanzen über der Stirne und mit sparsamem, wenig geordneten Haare, das unter dem Helme hervortritt. Der Helm hat einen wallenden Busch und ist mit den Bildern einer züngelnden Schlange und eines Ammonkopfes, die auf den ägyptischen Herrscher hinweisen, und auf den Wangen- klappen mit dem Donnerkeile, der die zeugleiche Macht des Herrschers bekundet, geziert. Dem Porträt der Arsinoe scheint der Heratypus zu Grunde zu liegen. Ihre Stirne umgibt eine hohe *κραύνη* mit lesbischem Kymation und anderen tektoni- schen Ornamenten, am Hinterhaupte und zu den beiden Sei- ten fällt der Schleier herab. Das Ganze trägt den Character edler und ernster Schönheit und der feinsten Harmonie der

51) Eckhel *choix d. pierr. gr.* I, c. X. Visconti *icon. gr.* II, pl. I. III. n. III. T. III, p. 209. Arneth *antike Cameen* p. 18 und p. 11 Anm. 3. Müller-Wieseler *D. I.*, T. LI No. 227. Es ist wahrscheinlich, dass das weibliche Porträt eher der Arsinoe, der Tochter des Lysi- machos und ersten Gemahlin des Ptolemäus Philadelphus als seiner zweiten Gemahlin und Schwester, die gleichfalls den Namen Arsinoe führt, angehört.

Linien. — Nach diesem und ähnlichen Vorbildern⁵²⁾ ist der grosse, gleichfalls Wiener Onyxcameo gearbeitet, welcher die Köpfe des Claudius und der Agrippina (Messalina?) und ihnen gegenüber wahrscheinlich des Drusus und der Antonia darstellt⁵³⁾, ein Werk, welches auch abgesehen von der Geschmacklosigkeit, dass die ganze untere Hälfte des Steines von Symbolen wie Füllhörnern, Harnischen, Helmen, Schwertern und Schildern eingenommen wird, dadurch hinter seinen alexandrinischen Vorbildern weit zurückbleibt, dass die Verbindung der Porträtzüge mit den Göttertypen Zeus, Athene und Cybele nicht gelungen ist. Nur der majestätischen Haltung und der ausdrucksvollernsten Physiognomie des Claudius darf man unbedingte Anerkennung nicht versagen. Man wird bei allen Schattenseiten der Darstellung doch von dem Gefühle ergriffen, die göttergleichen *domini orbis terrarum* zu sehen, in deren Händen das Füllhorn des Segens ist, denen sich aber auch alle beugen müssen. Ein dritter Onyx derselben Sammlung⁵⁴⁾, welcher unter dem Typus des Serapis und der Isis ein römisches Kaiserpaar darstellt, lässt umgekehrt wie der zweite Stein die Göttertypen so überwiegen, dass nicht mit Sicherheit zu bestimmen ist, welches römische Kaiserpaar gemeint ist⁵⁵⁾.

52) Grosser Cameo der kaiserlich russischen Sammlung: Ptolemäus I und Eurydice (?) Müller D. I, LI, No. 226 a, — Cameo in-Berlin: Ptolemäus II und seine zweite Gemahlin *ibid.* No. 228; — Cameo aus dem Cabinet der Kaiserin Josephine: Demetrius I König von Syrien und seine Gemahlin Laodice *ibid.* No. 229.

53) Arneth l. I. p. 19 Taf. VII.

54) Arneth l. I. p. 24, Taf. XIII, 2. Wenn hier gesagt wird, dass auf der goldenen Fassung „unpassend“ die Inschrift *M. Aurelius Imp. et D. Faustina Conjux* angebracht sei, so soll dies wohl heissen, dass die Inschrift neueren Ursprungs sei. Dass unter dem Typus der Götter ein Kaiserpaar verborgen sei, dürfte aus der Gewandung auf der Brust des Mannes hervorgehen. S. Eckhel D. N. IV, p. 32.

55) Andere Steine dieser Art: *Impronte di mon. gemm. Brustbilder des Augustus und der Livia centur. II, 79, des Germanicus und der Agrippina einander zugewandt centur. IV, 97, Bronzering der Stosch'schen Sammlung Verzeichn. 1827 V. Klasse No. 228 zwei roh geschnit-*

Was die *dextrarum junctio* auf Gemmen anbelangt, so sind 1) von ganzen Figuren, die in derselben begriffen sind, nur wenige Beispiele vorhanden: zwei Achatonyxe der Stosch'schen Sammlung, beide ohne Juno pronuba und ohne Verschleierung der Braut, die jedoch um so leichter fehlen durften, weil die Ringe schon an den Sponsalien gegeben wurden, beide mit römischer Gewandung des Bräutigams⁵⁶⁾. Die Braut hält in der linken Hand (auf No. 229) nach Tölken „einen durch Abschleifen der Gemme undeutlich gewordenen Gegenstand, wahrscheinlich eine Blume oder auch Aehren und Mohn“, auf No. 230 „ein kleines Gefäss, *turbulum*“. Das Letztere wage ich nach dem mir vorliegenden Abgusse nicht zu entscheiden, das Erstere (Mohn und Aehren) halte ich mit Rücksicht auf andere hierher gehörige Gemmen, auf denen dieselben Pflanzen vorkommen, für vollständig gesichert. Die Aehnlichkeit der beiden Steine weist auf die Häufigkeit der Anwendung hin. Lippert⁵⁷⁾ erwähnt einen Carneol mit *dextrarum junctio* von Mann und Weib in ganzen Figuren und mit der Inschrift *ROFIMO. MAIA*, die sich, wenn sie ächt ist, auf die Namen der Verlobten oder Vermählten beziehen würde.

2) Eine Syncope der Darstellung in ganzen Figuren ist es offenbar, wenn nur die einander zugekehrten Köpfe erscheinen, zwischen welchen zwei in einander gefügte Hände als Zeichen der Vermählung bemerkbar sind. Der Künstler hatte hierbei den Vortheil, die Köpfe grösser und daher porträtähnlich bilden zu können, was bei ganzen Figuren auf kleinen Ringsteinen schwierig

tene, einander zugewandte Köpfe eines Mannes und einer Frau mit der Inschrift *CONCORDIA*, ein goldener Ring Arnet's antike Gold- und Silbermon. p. 33, Taf. XII, 152. cf. auch Lippert. *Dactyl. Zweites histor. Taus.* No. 588, 597, 598, 607, 620, 638, 652, 681, 739.

56) Verzeichn. 1827, V. Klasse No. 229 und 230. Tölken erklär. Verz. p. 351. Die Toga und Tunica des Bräutigams hat Tölken richtig bemerkt, obgleich sie mehr angedeutet als ausgeführt sind.

57) *Dactyl. zweites histor. Taus.* p. 242, No. 941. S. auch *Impronte Genuarie coll. Cades* 42, No. 55 et 56.

war. Von dieser Art ist ein vortrefflicher Sardonyx der Stosch'schen Sammlung⁵⁸⁾, auf welchem sich der Künstler des eben hervorgehobenen Vortheils gewiss bewusst gewesen ist. Die Porträtbildung ist ihm vorzüglich gelungen, besonders hervorzuheben sind die überaus individuellen Profillinien sowohl an dem Jüngling wie an dem Mädchen, die beide im ersten Blütenalter stehen.

3) Man ging noch einen Schritt weiter und stellte blos zusammengefügte Hände dar. Attributlos findet sich eine dextrarum junctio dieser Art in der Stosch'schen Sammlung auf einem Carneol mit der Inschrift AGATHORI⁵⁹⁾. Ob diese Gemme für eine Vermählung bestimmt war, wie Tölken glaubt, lässt sich nicht erweisen. Da die dextrarum junctio als Symbol für die verschiedensten Verhältnisse angewandt wurde⁶⁰⁾, so kann bei dem Mangel an unzweideutigen Inschriften nur aus den Attributen geschlossen werden, ob sie auf Vermählung bezogen werden kann, aber auch dann bleibt es bei der Allgemeinheit und Vieldeutigkeit mancher Attribute immer noch zweifelhaft, ob die Gemme wirklich der Vermählung gedient hat. Es hinderte nichts Ringe mit denselben Darstellungen als Zeichen der Verlobung, aber auch zur Besiegelung der Freundschaft, Pietät, Treue, zum Andenken an geschlossene Versöhnung oder an geleistete Dienste zu geben. Jedoch ist bei dem allgemein bestehenden Gebrauche, der Braut an den Sponsalien einen Ring zu geben, anzunehmen, dass die Mehrzahl der in dieser Klasse aufzuführenden Denkmäler wirklich für die Verlobung oder Hochzeit gedient hat.

Nicht hierher gehört z. B. der Achatonyx der Stosch'schen Sammlung Verz. 1827, Kl. V, No. 224; Tölken erkl.

58) Verzeichn. 1827 p. 207, Kl. V, No. 227. Tölken erkl. Verz. p. 338, No. 248.

59) Verz. 1827, Kl. V, No. 221. Tölken l. l. p. 351, No. 76.

60) S. oben die Münzen p. 22 und die Inschriften auf den Münzen der beiden vom Senate nach dem Tode der Gordiani I und II erwählten Augusti Balbinus et Pupienus bei Eckhel D. N. VII, p. 305 und 306.

Verz. p. 351, No. 59. Er stellt zwar eine *dextrarum junctio* mit zwei Füllhörnern dar, aber aus der über den Händen befindlichen Vase spriessen nicht Mohn und Aehren auf, sondern auf einer Stange erhebt sich ein Tropäum, unter welchem sich Schilde und Lanzen befinden. Wir werden daher hier die Andeutung einer Waffenbrüderschaft oder eines Bündnisses von Staaten oder Gemeinden zu sehen haben, wofür die römischen Münzen sichere, zum Theil inschriftliche Belege darbieten. — Auf die Verlobung oder Hochzeit dürfen wir dagegen die *dextrarum junctio* mit Aehren und Mohn beziehen, die wir schon in der Hand der Braut unter 2) gefunden haben, ferner mit Füllhörnern, Kränzen, Vasen, aus denen Pflanzen herauswachsen und mit ähnlichen Darstellungen. Diese meist in demselben Arrangement wiederkehrenden Symbole beziehen sich auf die tellurischen Gottheiten, namentlich die Ceres, welche in der griechischen und römischen Hochzeit eine grosse Rolle spielt⁶¹⁾, aber auch auf Abundantia, Liberalitas, Concordia, Pax, von denen sie auf Münzen und Gemmen getragen werden⁶²⁾. Sie sind daher als Glück und Heil bringende Zeichen anzusehen, als ein allgemein gebräuchlicher, bildlicher Ausdruck des Wunsches: Ἀγαθὴ τύχη oder Ἀγαθὸν δαίμονι (Q. F. B. F. F. S.), wie sie sich auch als Attribute der Fortuna und des Bonus Eventus finden⁶³⁾. Mit Sicherheit sind unter den oben angegebenen Cautelen die folgenden Steine hierher zu rechnen:

Toelken p. 118, No. 255 Milch-Chalcedon in einem antiken eisernen Ringe (cf. oben die Stelle des Plinius): Zwei ineinandergefügte Hände halten 2 Aehren und einen Mohnkopf. Auf dem Karneol ib. p. 117, No. 254 kommen hierzu zwei Füllhörner, auf dem Sarder No. 253 finden sich drei

61) cf. Untersuch. p. 301 ff. Hermann Privatalt. § 31, Anm. Preller griech. Mythol. I, p. 609 Anm. und p. 610 Anm.

62) Toelken erkl. Verz. p. 111, No. 214, 217 ff., p. 225, No. 1280, 1281. Die so häufig wiederkehrende Verbindung von Aehren mit einem Mohnkopfe finden wir auch in der Hand einer Hora auf dem früher erwähnten Relief von der Hochzeit des Peleus und der Thetis. Campana I, I.

63) Müller-Wieseler Denkm. II, LXXIII, 926.

Mohnköpfe, eine Aehre und ein Füllhorn. — Verz. 1827, V, 225, Tölken p. 352, No. 81 Karneol: Zwei ineinandergefügte Hände halten drei Aehren und zwei Füllhörner, auf deren jedem ein Papagei sitzt. Dieselbe Darstellung Verz. V, 225, Tölken p. 351, No. 78 auf einem Karneol mit der Modification, dass nur eine Aehre vorhanden ist, welche aus einem Krater herauswächst, und dass sich unter den Händen zwei Delphine befinden. Tölken p. 352, No. 81 rother Jaspis: Zwei verschlungene Hände halten zwei Füllhörner und zwei Mohnköpfe, über ihnen befindet sich ein Krater, aus welchem ein Bäumchen herauswächst. — Der Karneol Verz. V, 222, Tölken p. 351, No. 77 hat insofern etwas Eigenthümliches, als die beiden verbundenen Hände, welche in dem typischen Arrangement einen Mohnkopf und zwei Aehren halten, von einem, wie es scheint, aus einem Oelzweige bestehenden Kranze umschlossen sind. Der auf dem Kranze sitzende Papagei mit Cymbeln im Schnabel erinnert an die magna mater Idaea⁶⁴⁾. — Besonders interessant ist der Karneol Verz. V, 213, Tölken p. 382, No. 156: Ueber den zusammengefüigten Händen mit Mohn und Füllhorn sieht man einen Ring und über diesem einen Steinbock mit dem caduceus. Der Ring auf dem Ringe erinnert an die alte Sitte des *anulus ferreus arae nomine* und verstärkt das Symbol der ineinandergefüigten Hände^{64a)}. Der auf Gemmen oft vorkommende Steinbock ist das glückbringende Zeichen, unter welchem Augustus geboren wurde, daher auch auf ihm Victoria mit Kranz und Palmzweig steht⁶⁵⁾. Dieselbe Darstellung mit *dextrarum junctio*, Palmzweigen und Eicheln und mit einem Ringe, auf dem ein Brustbild und innerhalb dessen ein Kaninchen oder Hase wahrnehmbar ist, aber ohne Steinbock findet sich auf dem Steine Verz. V, 205, Tölken p. 381, No. 148 und ohne *dextrarum junctio* mit zwei Aehren und zwei Mohnköpfen Verz. V,

64) cf. Tölken p. 416, No. 204—209.

64a) Ringe auf Ringsteinen s. *Imprompte Gemm. coll. Cades* 52, No. 58—73.

65) Tölken p. 219, No. 1232; p. 244, No. 1440—1444.

206, Tölken p. 381, No. 149. Das Brustbild ist auf beiden Ringen sehr ähnlich; ich wage aber nicht zu entscheiden, ob es ein Mercur ist wie auf dem Steine bei Tölken p. 177, No. 852, wo die Attribute Mercur sicherstellen.

Der letzte Schritt war, dass man auch die Darstellung von ineinandergefügten Händen unterliess und nur die mit ihnen sonst verbundenen Symbole in den Stein schnitt. Die Verwendung derartiger Ringe konnte natürlich eine noch allgemeinere sein als diejenige der unter 3) angeführten⁶⁶⁾. Bei dem religiösen Synkretismus und der symbolisch-mystischen Spielerei der Kaiserzeit darf es nicht wundern, die verschiedensten Symbole auf demselben Steine gehäuft zu finden. Wie vieldeutig manche Symbole sind, zeigt z. B. der Sardonix Verz. V, 185, wo zu den Gefässen mit Aehren und Mohn ein κηρυκείον tritt. Das Nächstliegende wäre im Füllhorn und κηρυκείον den doppelten Reichtum zu sehen, welcher aus Feldern und Bergwerken gewonnen wird⁶⁷⁾, aber auch Ειρήνη trägt das κηρυκείον schon bei den Griechen auf Vasen und den Münzen der epizephyrischen Lokrer nicht minder als Felicitas⁶⁸⁾. Wir übergehen manche andere Gemmen, die mit einiger Wahrscheinlichkeit Hochzeitsringen angehört haben können, weil man da, wo selbst das Bild der verschlungenen Hände fehlt, leicht in Gefahr kommt den Sinn der Bilder zu eng zu begrenzen oder in die Spielerei mit Symbolen einen zu ernsten Sinn zu legen.

Auf *lucernae fictiles* ist mir nur eine hierher gehörige Darstellung bekannt, eine *dextrarum junctio* mit Juno pronuba in ganzen Figuren. cf. Luc. fict. Mus. Passer. T. XXXVII. Eigenthümlich ist hier die über die Verlobten allzu hoch hervorragende Stellung der Pronuba, die indessen vielleicht nur den technischen Grund hat, die Gestalt der Göttin nicht

66) Hierher gehören Verz. V, 183, 186, 187, 188, Tölken p. 117 und 118, No. 257, 258, 259. Nicht hierher gehörig Verz. V, 212 ebenso wenig wie Tölken p. 105, No. 152.

67) Böttiger, Amalthea I, 65. Aehren, Mohn und κηρυκείον zusammen auf mehreren Steinen Dactyl. Danica I, 372, 373.

68) Gerhard Auserl. Vasenb. II, 83. Müller Handb. § 406, Anm. 2.

durch die in der Mitte der Lampe befindliche Oeffnung zu verunzieren. Eigenthümlich ist ferner für ein römisches Denkmal, dass die Braut den Bräutigam χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ fasst. Was der letztere in der rechten Hand trägt und der Braut darzubieten scheint, ob einen Apfel oder eine Blume, lässt sich aus der Zeichnung nicht mit Sicherheit bestimmen; in der linken Hand hält er die tabulae nuptiales. Hinter der Braut ist eine doppelte Aehre, hinter dem Bräutigam eine Eichel mit Blättern bemerkbar, die Bilder des Segens und der Dauer (der Concordia und Felicitas). Die a. a. O. ausgesprochene Vermuthung, dass die Darstellung wegen des religiösen Characters und der Aehren (angeblich spicae farris) auf die confarreatio bezüglich sei, bedarf ebenso wenig der Widerlegung als die Vermuthung, dass das Bild auf T. XXXVIII die coemptio und den usus andeute.

In Elfenbein besitzt das Antiquarium der Königlichen Museen in Berlin ein zu Köln in der Lavenschen Auction 1854 gekauftes Relief von ungewöhnlicher Grössè und sehr sorgfältiger Arbeit mit einer dextrarum junctio. Mann und Frau, beide im besten Lebensalter, reichen sich die Hände, welche von einem hinter ihnen stehenden älteren Manne mit beiden Händen erfasst und fester zusammengefügt werden. Hier vertritt also ein älterer Mann die Stelle der Juno pronuba, eine Eigenthümlichkeit, die wir auf keinem anderen Hochzeitsdenkmale nachweisen können. Der Bräutigam trägt in seiner Linken Aepfel, das Liebessymbol (cf. Anm. 71); sein Costüm wie das des älteren Mannes ist entschieden römisch. Die Köpfe der beiden Männer sind ziemlich individuell durchgebildet, aber einander ähnlich, sodass man unwillkürlich an Porträts denkt und Vater und Sohn anzunehmen geneigt ist. Die Deutung des vir pronubus auf einen Priester, etwa auf einen Flamen, und hiermit die Deutung der ganzen Darstellung auf eine confarreirte Ehe ist jedenfalls abzuweisen^{68a}). Die linke Schulter der Braut nebst dem Ober-

68*) Aehnliche Situation Treb. Poll. Gall. d. 11.

arm und dem betreffenden Gewandstücke war abgebrochen und ist angeleimt, im Uebrigen ist die Erhaltung vortrefflich. Die Zeit der Entstehung ist wahrscheinlich die der Antoninen, wenigstens keine viel spätere; die Verwendung ist zweifelhaft.

II.

Dextrarum junctio und sacrificium nuptiale.

Das Opfer war in der älteren Zeit bei Griechen und Römern der feierlichste Theil der Eheschliessung, durch welchen man kundgab, dass die Ehe nicht allein vor den Menschen, sondern auch vor den Göttern und mit Einwilligung der letzteren geschlossen sein solle⁶⁹). In der historischen Zeit war es bei den Römern zur Gültigkeit der Ehe nur bei der *confarreatio* nothwendig; wengleich besonders in den höheren Ständen bei jeder Eingehung der legitimen Ehe gewöhnlich. Die *dextrarum junctio*, bei welcher der Bräutigam die *tabulae nuptiales* in der Hand hält, und das *sacrificium nuptiale* stellen die wichtigsten Momente der Eheschliessung dar, die *communio rerum humanarum et divinarum*, als welche die römische Ehe definirt wird. Beide Momente, der Uebergang der Braut in die Hand des Mannes und das gemeinschaftlich von ihnen dargebrachte Opfer waren in der Urzeit nothwendige Bestandtheile einer gültigen Eheschliessung, in der historischen Zeit fasste man sie wenigstens ethisch als zusammengehörig auf.

Während mehrere vortreffliche Darstellungen des *sacrificium nuptiale* erhalten sind, ist meines Wissens nur ein einziges römisches Denkmal vorhanden, auf welchem *dextrarum junctio* und *sacrificium* verbunden sind. Es ist dies ein **Cippus in der Galleria lapidaria des Vatican**⁷⁰) in der Form

69) S. Untersuch. p. 308 ff.

70) Beschreib. der St. Rom. II, 2, p. 32.

einer aedicula mit korinthischem Kapitäl und spiralförmig cannelürten Säulen, welcher die Inschrift trägt:

Dis Manibus | Sex. Caesoni | Apolloni | V. A. LXXI Posver |
Callistus | Protogenes | Symmachus | Heracla | heredes Lib. |
Patrono. B. M.

Unter der Inschrift reichen Mann und Frau sich die Hände über einem Altar, auf welchem eine Flamme lodert. Von besonders jugendlichem Alter der beiden Gestalten und von Früchten auf dem Altar, wie Gerhard a. a. O. annimmt, habe ich nichts bemerkt. Der Mann trägt in der Linken tabulae nuptiales, die Frau einen runden Gegenstand, der nicht mehr genau erkennbar ist, wahrscheinlich einen Apfel, das Liebesymbol, das der Bräutigam ihr gegeben und dessen Annahme die Einwilligung in die Ehe andeutet⁷¹). Das Haupt der Frau ist nicht verhüllt, aber, wie es scheint, mit einem Schmucke versehen. Sowohl der Mangel eines Schleiers als auch die Abwesenheit der pronuba machen es wahrscheinlich, dass hier mehr eine Darstellung ehelicher Verbindung überhaupt in der *communio rerum humanarum et divinarum* als gerade der *nuptiae* beabsichtigt ist, indessen sind wir berechtigt dies Denkmal insofern auf die Hochzeit zu beziehen als die dargestellten Riten offenbar dieser entlehnt und nur in allgemeinerem Sinne aufzufassen sind. Zur Linken der Frau etwas im Hintergrunde bemerkt man eine kleine Figur, von welcher sich bei der Oberflächlichkeit der Arbeit und der Stumpfheit der Erhaltung nicht sagen lässt, ob sie männlich oder weiblich sei, jedenfalls aber stellt sie einen Opferdiener dar, einen *camillus* oder eine *camilla*. In dem Tympanon des dachähnlich gebildeten und mit Voluten versehenen Aufsatzes gewahrt man ein reichbekröntes Gesicht, wahrscheinlich das einer Ceres oder eines Bacchus, in der linken Ecke ein Füllhorn, in der rechten einen Mohnapfel mit Aehren, jene allgemein-gebräuchlichen, vielen Gottheiten angehörigen und vieldeu-

71) Statt aller Anderen s. Dilthey de Callimachi Cydippa p. 113
—116 und Sarcofaghi di Medea in Ann. d. J. 1869, p. 22, Anm. 1.

tigen Symbole des Segens und Glückes, welche auf den oben erwähnten Gemmen so oft vorkommen. — Die Gleichzeitigkeit beider Momente, der *dextrarum junctio* und des *sacrificium* ist übrigens nur eine scheinbare. Das Opferfeuer ist erst nur angezündet, das Opfer selbst aber findet nicht eher Statt als bis die *dextrarum junctio* vorgenommen ist. Die Anwesenheit des *camillus* oder der *camilla* ohne eine weitere priesterliche Person deutet entschieden darauf hin, dass das Opfer von dem Brautpaare gebracht werden soll. Die Arbeit ist sehr roh und aus später Zeit, so roh, dass man sich der Vermuthung nicht enthalten kann, die Erbschaft sei sehr unbedeutend oder die Erben seien knauserig gewesen. Man wird unwillkürlich an das Epigramm des *Mindius Sozimus Senior* in *Anth. lat.* IV, xxv erinnert, der, um einem gleichen Schicksale zu entgehen, bei Lebzeiten für ein Denkmal sorgte:

*Vivus mi feci, ne post me lentius heres
Conderet exiguo busta suprema rogo.*

III.

Dextrarum junctio und pompa nuptialis in Bewegung.

Das Händereichen der Verlobten und der Hochzeitszug werden neben einander so dargestellt, dass beide Momente von einander unabhängig sind. Die *dextrarum junctio* wird soeben vollzogen, die *pompa nuptialis* befindet sich dagegen noch in Bewegung und das Opfer hat noch nicht begonnen. Die erstere nimmt die rechte, die zweite die linke Seite des Denkmals ein. Wie die römischen Dichter⁷²⁾ bei der Schilderung von Hochzeiten neben der *Juno pronuba* auch *Venus*, *Hymenäus*, die *Gratien* und andere Gottheiten erwähnen, so lässt auch die bildende Kunst der Römer nach dem Vorgange der griechischen bei der Hochzeit Götter an-

72) *Stat. silv.* I, 2 *epithalamium Stellae et Violentillae*, *Catull.* 61 und 64 und mehr unten.

wesend sein; doch ist der Gedanke fern zu halten, dass die Künstler gewissermassen Dichterstellen illustriert hätten⁷³). Auf keinem römischen Denkmal ist jene *pompa nuptialis* dargestellt, welche bei der *domum deductio* der Braut durch den Bräutigam unter Fackelbeleuchtung, dem Gesange der *Fescenninen*, dem Ausstreuen der Nüsse u. s. w. Statt fand; eine *pompa* wird nur mit dem Opfer in Zusammenhang gebracht, bei welchem die Götter theils nur als Zeugen anwesend, theils Gaben spendend auftreten.

Diese Klasse ist durch zwei Denkmäler vertreten, den Sarkophag von S. Lorenzo fuori le mura in Rom und durch ein Relief in der sala delle Muse im Vatican. Sie weichen aber in so erheblicher Weise von einander ab, dass sie bei aller Einheit in der allgemeinen Auffassung doch nicht als demselben Kunsttypus angehörig zu betrachten sind, ein Umstand, der sich wohl daraus erklären lässt, dass das Thema selbst in der Zahl und Auswahl der Personen und in dem Hervorheben verschiedener Momente einer wechselvollen Behandlung fähig war.

Wir beginnen mit dem oft besprochenen, aber wie Brunn richtig bemerkt hat⁷⁴), mehr bewunderten als genügend erklärten Sarkophag von S. Lorenzo fuori le mura in Rom gleich rechts vom Eingange in die Kirche unter einem Tabernakel. Wie er zu diesem Platze gekommen, darüber gibt die Inschrift an dem unteren Rande des Deckels und dem oberen des Untersatzes Aufschluss:

Hic requiescit corpus Domini Guilielmi Sancti Eustathii
Diaconi Cardinalis ne potis (das Wort ist getrennt wegen einer schadhafte Stelle im Marmor) quondam felicitatis
recordationis DNI (domini) Innocentii Pape quarti ex pro-
genie comitum Lavanie orti cujus anima requiescat in
pace.

In dem Sarkophag war demnach der im Jahre 1256 verstor-

73) Dies ist von dem Sarkophag von Monticelli angenommen worden. cf. Ann. d. J. 1844, p. 186 ff.

74) a. a. O. p. 187: ammirato piuttosto che spiegato bastantemente.

bene Cardinal Guglielmo di Lavagna, Neffe des Papstes Innocenz IV. beigesetzt worden, eine Art der Benutzung antiker Sarkophage, für welche sich im Campo santo in Pisa, in der Cattedrale di S. Matteo in Salerno und anderwärts zahlreiche Beispiele finden.

R. Rochette Mon. ined. p. 398 bezeichnet diesen Sarkophag als l'un des monumens de l'antiquité romaine les plus recommandables à tous égards, une grande urne sépulcrale, l'une des plus magnifiques, qui nous restent. Die imponirende räumliche Dimension, welche es wahrscheinlich macht, dass er ein bisomos gewesen ist, der unläugbar mächtige Eindruck, den die an der Vorderseite in starkem Relief hervortretenden zahlreichen Figuren mit schlanken Proportionen, aber kräftigem Bau machen, und der religiös-sittliche Ernst der Darstellung rechtfertigen jenes Urtheil im Allgemeinen; indessen glaube ich gegenüber den Bewunderern des Denkmals nicht anstehen zu dürfen Stil und Arbeit mit Platner Beschr. St. R. III, 2, p. 328 insofern eine mittelmässige zu nennen, als die Ausführung des Einzelnen an Fleiss und Gewandtheit von vielen Sarkophagen überboten wird und dem Ganzen der ideale Hauch und das feine Liniengefühl des griechischen Stiles fehlt, welches auf vielen anderen Sarkophagen noch bei weitem mehr wahrnehmbar ist. Der Sarkophag trägt ächtrömischen Character in Gewandung, Kopfbildung und kräftig-realistischer Auffassung und gehört etwa dem Anfange des dritten Jahrhunderts, der Regierungszeit des Septimius Severus an.

Zuerst publicirte die Façade in ungenauer Weise Bartoli Admir. No. 68, wiederholt von Montfaucon l'antiq. expl. III, 2, pl. 130, 1 und von Beger contempl. gemm. quar. p. 28. Den ganzen Sarkophag einschliesslich des Deckelbildes und der Schmalseiten, aber in zu kleinen Proportionen und mit Uebergang wichtiger Details zeichnete Ficoroni le vestigia etc. p. 115. — Bottari Pitture e sculture sacre Tom. II, p. 117. Lumisden Remarks on the Antiq. of Rome Append. III, p. 430. — Eine im Ganzen genaue Zeichnung des Deckelbildes, aber

in den verstümmelten Theilen nach eigenen Conjecturen veröffentlichte R. Rochette Monum. ined. Pl. LXXII A, p. 400. Mit Recht sagen Rochette a. a. O., Platner a. a. O. und O. Jahn archäolog. Beiträge p. 79, dass keine der bisherigen Abbildungen genau sei, leider ist die von dem letzten versprochene Publication nicht erfolgt.

Auch eingehende Untersuchungen über die Deutung des Einzelnen und den Sinn des Ganzen werden noch vermisst. Bartoli und Montfaucon begnügen sich in ihrer Weise mit einer oberflächlichen Benennung der einzelnen Figuren und einer allgemeinen Bezeichnung der dargestellten Situationen. Grupos de uxore Romana p. 193 und Böttiger aldobrand. Hochzeit p. 148 haben die Exegese nicht gefördert. Einen Wendepunct bezeichnet Platner a. a. O., der eine im Ganzen genaue Beschreibung mit vorsichtiger Benennung einzelner Figuren gab, aber nicht näher und tiefer einging. R. Rochette regte in geistvoller Weise die Erklärung des Deckelbildes an, mit welcher sich O. Jahn a. a. O. und Brunn Rhein. Mus. Neue Folge IV, p. 471 weiter beschäftigten⁷⁵⁾: Die Exegese bietet auch jetzt noch bedeutende Schwierigkeiten dar. Es wird sich herausstellen, dass zum Theil der Standpunct der Erklärung nicht der richtige war.

Auf der Façade rechts vom Beschauer findet die dextrarum junctio der Verlobten in der Umgebung mehrerer Personen Statt, als einheitliche Scene durch das dahinter ausgespannte Parapetasma characterisirt. Wir glauben nicht, dass durch dieses aulaeum, das in derselben Weise hinter mehreren anderen Darstellungen der dextrarum junctio erkennbar ist, ein ganz bestimmter Raum des Hauses, dem dasselbe allein eigen gewesen wäre, bezeichnet wird, sondern sehen darin nichts Anderes als eine Andeutung, dass die Scene im Innern des Hauses und zwar in festlicher Weise,

75) Oberflächlich und unbesonnen, ohne Kenntniss der Denkmäler und ohne richtige Exegese der von ihm angeführten Stellen der Schriftsteller sind die Bemerkungen von Karlowa Die Formen der römischen Ehe und Manus Bonn 1868, p. 8.

zu welcher ausser den Blumengewinden auch die aulaea gehören, Statt findet. An den θάλαμος (παρτὰς oder παρτὸς) ist wohl überhaupt nicht zu denken⁷⁶⁾, denn einerseits würde die Vornahme der Scene im Thalamos der absichtlich gesuchten Oeffentlichkeit der Hochzeitsfeier vor den Augen aller Anwesenden nicht entsprechen und zweitens steht das Händereichen mit dem Opfer in naher Verbindung, welches gewiss nicht im Thalamos dargebracht wurde. Auf dem Sarkophag in der sala delle Muse erstreckt sich das Parapetasma über das ganze Relief continuirlich hin und findet sich daher auch hinter dem Opferzuge, der eben durch die Hausthüre hereingetreten ist. Der Ort der Feier war gewiss der grösste Raum des Hauses, bei den Griechen das Peristyl, bei den Römern in der älteren Zeit das atrium, wo der Altar, die Larenbilder und der lectus genialis standen⁷⁷⁾. Da man jedoch portative Altäre hatte, wie z. B. ein solcher auf dem unten zu erklärenden Sarkophag von Monticelli erscheint, so konnte einer der geräumigen und prächtigen oeci benutzt werden, den man mit florea sarta und aulaea schmückte. — Ein bärtiger Mann⁷⁸⁾ von ernstem Aussehen, in kräftigem Mannesalter, mit tunica und toga bekleidet, in der linken Hand die tabulae nuptiales⁷⁹⁾, schreitet lebhaft und entschlossen nach der Braut hin und reicht derselben die rechte Hand, welche von derselben leise und zurückhaltend in der Weise erfaßt wird, dass ihr Daumen auf der Hand und die vier Finger unter der Hand des Bräutigams liegen. Nur der hintere Theil des

76) So Dilthey sarc. di Medea Ann. d. J. 1869, p. 16, der für die von ihm behandelten Denkmäler Tav. d'agg. ABC Recht hat, aber seine Auffassung zu weit ausdehnt. Ueber den Gebrauch der Blumen s. daselbst p. 15 Anm.

77) Untersuch. p. 367.

78) Ueber seine Stellung zur Braut s. unten die Anmerkung 124 bei Erklärung der rechten Schmalseite.

79) Auf den Denkmälern haben die tabulae nuptiales überall die Form eines volumen. Wir werden aber jenen Ausdruck, der in den schriftlichen Quellen stereotyp ist, beibehalten, da anzunehmen ist, dass in diesem Falle tabulae auch für volumen gesagt wurde.

Hauptes der Braut ist verhüllt, nicht mit einem besonderen Schleier, dem flammeum, sondern mit einem Theile des über der tunica liegenden Obergewandes, wie der unmittelbare Zusammenhang mit dem über die Brust hingehenden Saume dieses Gewandes beweist. Der Blick der Braut ist etwas zur Seite und nach dem Boden gerichtet, ihre Haltung ist zwar edel und ruhig, aber nicht frei von Zurückhaltung und Befangenheit. Die Pronuba im Hintergrunde, deren Hände auf den Schultern der Verlobten sichtbar sind, ist von etwas geringerer Grösse als die Verlobten und nur am Hinterkopfe mit einem Tuche versehen, welches zu beiden Seiten herabfällt. Die Abwesenheit einer *σρεφάωνη* auf dem Haupte und aller an die göttliche Hohheit einer Juno erinnernden Idealzüge lässt es zweifelhaft, ob der Künstler uns eine Göttin oder eine menschliche pronuba vorführen wollte. Jedenfalls aber können wir diese Figur in Stellung und Physiognomie nicht als gelungen bezeichnen und werden viele andere Darstellungen derselben Gruppe der unsrigen vorziehen. Die links von der Braut etwas nach hinten zu stehende weibliche Gestalt ist eine typische Figur, die fast auf allen grösseren Hochzeitsdenkmälern jedoch mit nicht unwesentlichen Modificationen wiederkehrt. Sie ist jünger als die pronuba, meist auch etwas kleiner und zarter als die Braut, wie eine *innupta* im Mädchencostüm mit blossen Füßen und Armen, ohne Verhüllung des Kopfes und nur mit Einem Kleide angethan, welches nach einem regelmässig wiederkehrenden Motive zum Theil von der linken Schulter gesunken ist; um das Haupt trägt sie eine *taenia*, von welcher das Haar zusammengehalten wird. Die Weise, wie sie sich eng der Braut anschliesst und ihren Arm an die Seite derselben legt, so dass diese keinen Schritt zurückthun kann ohne sie wegzuschieben, hat etwas überaus Zartes und Vorsorgliches. Die Deutung ist sehr verschieden gewesen. An die Mutter der Braut, wie ein Theil der älteren Erklärer meinte, kann aus leicht begreiflichen Gründen nicht gedacht werden, auch nicht an eine Slaviner schlechthin, wie Marquardt röm.

Privatalt. p. 47, Anm. 8 glaubt. Für eine Amme, die hier völlig an ihrer Stelle wäre wie auf Reliefs mit mythischen Hochzeiten z. B. der Kreusa und des Jason, der Hippodamia und des Pelops, fehlt alles Characteristische: Physiognomie der greisen Frau, Gewandung und Kopftuch. Gegen die Function als Zeugin spricht das jugendliche Alter, die Draperie und der Gestus der Hand. Für Aphrodite ist die Gestalt zu jugendlich zart und mädchenhaft. Eher würde man $\delta\nu\theta\omicron\varsigma \epsilon\rho\kappa\upsilon\delta\epsilon\omicron\varsigma \text{ Ἥρας}$, des Zeus und der Hera, der beiden höchsten Ehegötter Tochter, die gemeinsam mit der Mütter das hohe Amt legitimer Eheschliessung verwalte, vermuthen können, aber wenn Hebe auch bei Hochzeiten anwesend ist⁸⁰⁾, so entspricht ihr doch nicht der Gestus der Hand, der etwas Behütendes, aber auch Festhaltendes und Vorwärtstreibendes hat. Es bleibt daher nur die Möglichkeit, dass die Gestalt aus dem Typus der Peitho (Suada) hervorgegangen ist, welche bei den Griechen ausdrücklich unter den fünf Hochzeitsgöttern genannt wird⁸¹⁾. Hiermit erklärt sich Alles, die leichte Gewandung mit dem Motive des Hemidiplodion, die entblösste Schulter, das Mädchenhaftzarte und vor Allem die Stellung neben und hinter der Braut mit der Handbewegung eines leisen Vorwärtstreibens ohne sichtbare Gewalt, aber mit so engem Anschlusse, dass die Braut nicht scheint entweichen zu können. Bei genauer Betrachtung wird man nicht verkennen können, dass die Braut, welche noch im Schreiten begriffen ist, mit dem Oberkörper zurückweicht, wie wenn sie sich sträubte, während dagegen der Unterkörper etwas vorgeneigt oder vorgeschoben ist. Ich sage ausdrücklich nur, dass die Gestalt aus der griechischen Peitho hervorgegangen, gewissermassen nur ihr obscurirter Typus ist; sie trägt aber

80) Kekulé, Hebe p. 44 ff.

81) Plut. quaest. rom. 2 $\delta\tau\iota \pi\acute{\epsilon}\nu\tau\epsilon \delta\epsilon\iota\sigma\theta\alpha\iota \theta\epsilon\omega\upsilon\varsigma \tau\omicron\upsilon\varsigma \gamma\alpha\mu\omicron\upsilon\sigma\tau\alpha\iota \omicron\iota\omicron\nu\tau\alpha\iota$, $\Delta\iota\omicron\varsigma \tau\epsilon\lambda\epsilon\iota\omicron\upsilon\varsigma \kappa\alpha\iota \text{ Ἥρας } \tau\epsilon\lambda\epsilon\iota\omicron\upsilon\varsigma \kappa\alpha\iota \text{ Ἀφροδίτης } \kappa\alpha\iota \text{ Πειθοῦς}$, $\epsilon\pi\iota \pi\acute{\alpha}\varsigma\iota \delta\acute{\epsilon} \text{ Ἀρτέμιδος } \kappa\tau\lambda.$ — O. Jahn, Peitho. Greifswald 1846. — Peitho ist nicht zu verkennen auf dem Sarkophag Admetos und Alcestis. Petersen in Gerhards *archäol. Zeit.* 1863, Tafel 179. S. auch *ibid.* 1867, p. 36, Anm.

auf unserem Relief noch mehr das Characteristische der Peitho als auf anderen, wo sie entweder mehr als eine zweite pronuba⁸²⁾ erscheint z. B. auf dem mediceischen Sarkophag, oder noch mädchenhafter gebildet ist z. B. auf dem Sarkophag von Mantua. Die Sarkophagarbeiter haben die Schärfe der altgriechischen Typen genrebildartig abgeschwächt und nach Belieben modernisirt. Die Bedeutung der Figur muss daher für jedes Relief besonders bestimmt werden, im Allgemeinen kann man nur sagen, dass sie eine zuredende Begleiterin⁸³⁾ oder eine theilnehmende Jugendfreundin⁸⁴⁾ sei. — Die beiden dem Bräutigam zunächst stehenden männlichen Gestalten sind von Platner und nach einer generellen Bemerkung von O. Jahn archäol. Zeit. 1866, p. 240 für Zeugen, von mir für Brautführer gehalten worden. Es ist schwer ihre Bedeutung mit Sicherheit zu bestimmen, da sie nicht in augenfälliger Weise characterisirt sind. Für die *confarreatio* sind zehn Zeugen, für die *mancipatio* bei der *coemptio* fünf Zeugen beglaubigt⁸⁵⁾, und auch abgesehen von der civil- und sacralrechtlichen Bedeutung der Zeugen, die in den erwähnten Fällen gefordert wurden, war es ein officium der Verwandten und Freunde bei der Hochzeit zugegen zu sein⁸⁶⁾; indessen ist es auffallend, dass beide Männer bartlos und offenbar von jüngerm Alter als der Bräutigam sind, was mit der Function

82) Hermann griech. Privatalt. § 31, Anm. 19.

83) als παρήγορος wegen des εὐνὸς παρθενικῆς φόβος Antiphan. Ep. IX; Theocr. VIII, 90 οὕτω καὶ νόμφα γαμεθεῖς ἀκάχοιτο. Catull: *Tardet ingenuus pudor* etc. Claudian. XIII, 3; XXXI, 124; XXXIII, 130.

84) Aehnlich die *Periergia* bei Mart. Cap. II, § 111 ed. Kopp. *Sed quum talia virgo componit, pedisequa ejus Periergia utrum a matre virginis missa an sua sponte utpote ejus collectea trepidatione sollicita quid ageret, conspicatur.* und bei der Beschreibung der pompa nuptialis § 146 *Periergia vero aliis comitata pedisequis dotalibusque mancipiis curiose universa perscrutans atque interrogans sequebatur.* Unsere Figur erscheint daher bisweilen als Repräsentantin der Mädchenschaft, welche bei Theocr. XVIII den Epithalamius singt und bei Catull die Braut, ihre frühere Gespielin, zu schützen sucht.

85) Untersuch. p. 117 und 66. — Marquardt röm. Privatalt. p. 46.

86) S. die zahlreichen Stellen Unters. p. 293.

als Zeugen nicht wohl vereinbar ist. An Slaven zu denken⁸⁷⁾ wäre nur unter der Voraussetzung möglich, dass sie Pädagogen des Bräutigams seien, aber sie sind als solche durch Nichts characterisirt⁸⁸⁾. Ich bleibe daher bei meiner früher ausgesprochenen Ansicht um so mehr, als das jüngere Alter und die Bartlosigkeit mit der Ueberlieferung über die Brautführer recht wohl zusammenstimmt und *παράνυμφοι* auch auf griechischen Denkmälern vorkommen. Die auf Sarkophagen sonst nicht wieder vorkommende Zweizahl ist nach römischer Sitte sehr wohl zu erklären⁸⁹⁾. Bei beiden Völkern sind die Brautführer die nächsten jüngeren Freunde oder Verwandte des Bräutigams, jene juvenes, welche bei Catull in dem anmuthigen, der Sappho frei nachgebildeten Liede mit den virgines um die Braut streiten. Die tiefliegenden Gesichtszüge der beiden jungen Männer auf unserem Sarkophage können nicht dagegen sprechen, wenn man bedenkt, dass die Aufstellung der Sarkophage an wenig oder nur künstlich erleuchteten Orten grosse und grobe Züge verlangte. Ebenso darf auch die römische Ueberlieferung, dass die Brautführer *pueri praetextati* oder *investes* gewesen seien, nicht zu der Ansicht verleiten, dass es Knaben von sehr geringem Alter waren. Zwischen den Verlobten steht im Vordergrund nach dem Beschauer zugewendet Hymenäus als nackter, flügelloser Knabe mit üppigem Haare, in der Hand die hellauflackernde Fackel (*taeda nuptialis, jugalis, legitima*), im Originale stark verstümmelt.

Was den zweiten Theil der Façade links von dem Beschauer anbelangt, so müssen wir zunächst gegen die früheren Erklärer und unsere eigene in den Untersuch. p. 378 aus-

87) So Marquardt l. l., der schlechthin von Slaven spricht.

88) Die Pädagogen sind meist ältere Slaven mit Stäben. O. Jahn, Vasen K. L. No. 810 und anderwärts.

89) Fest. s. h. v. *Patrimi et matrimi pueri tres nubentem deducunt, unus qui facem praefert ex spina alba, duo qui tenent nubentem*. Bei den Griechen wird zwar regelmässig nur ein *παράνυμφος* oder *παράνυμφος* genannt, welcher mit dem *πάροχος* identisch ist, aber es ist unzweifelhaft, dass der Bräutigam mehrere männliche Begleiter hatte.

gesprochene Ansicht bemerken, dass er nicht in zwei Szenen zerlegt werden darf, das Opfer in der Mitte und die Assistenz göttlicher Gestalten zur Linken. Das Ganze muss vielmehr in der Weise einheitlich aufgefasst werden, dass ein Opferdiener mit einem Widder an der Spitze eines Zuges nach einer am Hinterhaupte verhüllten männlichen Gestalt zuschreitet, welche von der dextrarum junctio abgewandt und dem herannahenden Zuge zugekehrt ist, und, während der Zug in Bewegung begriffen ist, mit zwei jugendlichen Gestalten zur Rechten stille steht. Ein Opfer findet also überhaupt noch nicht Statt, sondern es naht erst der Zug heran wie auf dem Relief in der sala delle Muse. Hieraus ist es jedenfalls zu erklären, dass auf beiden Denkmälern ein Altar nicht sichtbar ist.

Beginnen wir mit dem tektonischen Hintergrunde, so ist kein Zweifel, dass der über den Säulen befindliche Gegenstand weder die Decke eines Gemaches noch eine mensa anclabris, wie Beger u. A. meinten, sondern die tabula für den Namen des Todten ist, von derselben Form wie fast unzählige Mal in den Columbarien. Wenn sie ohne Inschrift geblieben ist, so bieten hierfür viele andere Sarkophage mit ihren gleichfalls leer gebliebenen oder nur mit den Buchstaben P. M., auf welche der Name des Todten folgen sollte, versehenen Tafeln hinreichende Analogieen; doch ist vielleicht auch der Gedanke nicht auszuschliessen, dass die Inschrift wie in den Columbarien gemalt war und in der Länge der Zeit verschwand. Die unter der Tafel befindlichen vier Säulen haben mit ihr durchaus keinen Zusammenhang. An einen Tempel, dessen Giebel durch die Tafel verdeckt wäre wie auf den Sarkophagen der fünften Klasse, ist hier nicht zu denken, denn die Schliessung der Ehe, selbst die der confarreatio, welche eine Anwartschaft auf gewisse Priesterthümer gab und daher unter Mitwirkung von Staatspriestern vorgenommen wurde, galt als Privatsache und fand daher auch nur im Privathause, niemals in einem Tempel Statt⁹⁰).

90) Marquardts Annahme, dass die Eheschliessung, wenigstens die

Die Säulen müssen als Andeutung aufgefasst werden, dass die Handlung in oder vor einem gesäulten Raume eines Privathauses vor sich geht. Die Eigenthümlichkeit, dass das *μεσόστυλον* in der Mitte breiter als an den Seiten ist, kann auf doppelte Weise erklärt werden, entweder so, dass die Mitte den Eingang in das Haus oder innerhalb des Hauses in einen grossen, mit einem besonderen Portal versehenen Raum darstellt, oder aber so, dass der Künstler sich zwei der Länge nach laufende Säulenhallen gedacht, aber es unterlassen hat die Perspective zu beobachten. Da er nur oberflächlich andeutet, so lässt sich nur aus dem sachlichen Zusammenhang eine sichere Entscheidung treffen, die erst unten gegeben werden kann.

Von der *dextrarum junctio* abgewandt und nach dem heranahenden Opferzuge hingerichtet steht eine bartlose Mannesgestalt mit *tunica* und *toga* angethan, welche letztere über das Hinterhaupt gezogen ist, von da nach der Vorderseite in langen und reichen Falten herabfällt und die rechte Lende wie ein breiter Gürtel umzieht. In der Hand des linken gebogenen Armes hält sie ein volumen, der rechte Arm ist tief gesenkt nach der Richtung eines Korbes hin, welcher mit Früchten hoch angefüllt ist. Leider ist der Vorderarm mit der Hand abgebrochen. Die Ergänzung von Bartoli, nach welcher die Hand eine Traube aus dem Korbe nimmt, ist willkürlich und auf Hochzeitsdenkmälern ohne Analogie, dagegen ist es sehr wahrscheinlich, dass sie, wie in vielen

der *confarreatio* in der Curie Statt gefunden habe, lässt sich weder direct noch indirect beweisen. Stellen wie Virgil. Aen. IV, 55 und Apul. Metam. IV, 26 sprechen nicht von der Eheschliessung selbst, sondern nur von der Einholung göttlicher Zeichen oder der göttlichen Einwilligung für eine projectirte Ehe. Diese Opfer sind consultative oder implorative Opfer, welche an beliebigen Orten dargebracht werden können, nicht das eigentliche Hochzeitsopfer, durch welches die Verlobten in die *communio sacrorum* eintreten. Dies letztere konnte nur im Privathause dargebracht werden, da sich die *communio sacrorum* zwischen den Ehegatten nur auf die *sacra privata* bezog. Die Gemeinschaft der *sacra publica* verstand sich bei einer legitimen Ehe von selbst.

Fällen auf Münzen und Reliefs, eine Patere trug. Die ganze Gestalt trägt den Character ernster Würde und Feierlichkeit und gibt zusammen mit dem Opferdiener, welcher einen Widder führt, namentlich da diese beiden die Mitte der Façade einnehmen, der Darstellung einen religiösen Grundton. Ob sie eine priesterliche Person oder der Bräutigam ist, lässt sich aus der Formbildung an sich nicht entscheiden. Neben dem verhüllten Manne bemerken wir im Hintergrunde zwei neben einander stehende Gestalten von jugendlichem Aussehen, von denen die zur Linken des Beschauers stark verstümmelt ist. Die Ergänzungen bei Bartoli beruhen weder auf einer früheren Restauration noch auf einer besseren Erhaltung zu seiner Zeit, sondern sind lediglich nach seinem subjectiven Ermessen in der Zeichnung vorgenommen. Beide Gestalten sind durch die vor ihnen Stehenden so verdeckt, dass nur die Büste hervorragt, beide zeigen am Halse die gleiche Draperie, welche in Verbindung mit den jugendlichen Formen des einen Knaben, dessen Kopf erhalten ist, schliessen lässt, dass sie nur Ein Kleid tragen d. h. pueri investes sind, welche als Camilli bei dem Opfer assistiren sollen, und daher mit dem anscheinenden Priester zu einer Gruppe zusammenzufassen sind. Sie stehen ruhig da ebenso wie dieser, während sich der Götterzug in Bewegung befindet. Der Knabe links vom Beschauer mit lockenartigem Haare hält einen Gegenstand in den Händen, der in allen Zeichnungen falsch wiedergegeben und bisher nicht erkannt worden ist. Da die Bedeutung des Knaben als eines Opfercamillus feststeht, so muss er einen auf das Opfer bezüglichen Gegenstand tragen. Der Augenschein zeigt aber am Originale, dass dieser Gegenstand weder eine acerra, wie Bartoli u. A. vermuthet haben, noch ein turibulum, noch ein simpulum ist, das wir in den Händen der Camillen auf anderen Denkmälern finden; auch ein cumerum mit mola salsa, welches der Camillus bei der Hochzeit trägt⁹¹⁾, kann es nicht

91) Untersuch. p. 317—323. Beistimmend O. Jahn, Vasens. K. Ludw. p. CV.

sein, noch viel weniger das Spinnergeräth, welches man missverständlich dem Hochzeitscamillus gegeben hat. Im Allgemeinen richtig sagt Platner a. a. O.: „Der eine Knabe hält einen undeutlichen Gegenstand, der das Ansehen einer aus kleinen Kugeln gebildeten Tafel zeigt.“ Bei wiederholter und genauer Beobachtung wurde ich stets an die rundlichen Brode erinnert, die eine zusammenhängende Tafel bilden, wie man sie heute in Italien sieht. Ich kann mich daher entsprechend der Function der Camilli nur dahin entscheiden, dass der Knabe Opferkuchen in der von Platner angegebenen Form trägt, eine Art jener oft erwähnten *liba*, *strues* und *fercta*, die in verschiedenen Formen fast bei allen Opfern Anwendung fanden. Dass solche *paniculae* zu Tafeln zusammengesetzt wurden, liegt augenscheinlich in der Stelle des Festus p. 310: *strues genera liborum sunt digitorum conjunctorum non dissimilia, qui superjecta panicula in transversum continentur*. Wir können aber auch noch kleine Kuchen, deren Form den *liba* unseres Sarkophags genau entspricht, nachweisen, es sind dies die *glomi* oder *glomera* bei Paul. Diac. p. 98, mit denen die *pastilli* oder *pastilla* kleine runde Kuchen und Brode bei Plinius und Varro zu verbinden sind⁹²). Zur Rechten des eben beschriebenen Camillus steht eine zweite Knabengestalt, die von Bartoli willkürlich als *tibicen* restaurirt ist, wie Platner richtig bemerkt hat. Im Originale fehlt der Kopf und Hals, ist ferner nur eine einzige und verstümmelte Hand sichtbar und sind Spuren von vorhanden gewesenen Flöten nicht zu bemerken. Bei der Zusammendrückung der Figuren an diesem Platze konnte die rechte Hand überhaupt nicht zum Vorschein kommen. Dass auch dieser zweite Camillus Etwas in der Hand getragen habe, wie Platner vermuthet, schien mir bei genauer Untersuchung des Originals nicht gerechtfertigt⁹³).

92) Marquardt röm. Sacralalt. p. 198 und 467. *Pastillum* (τροχικόν) Fest. p. 250. Paul. Diac. p. 222. Plin. XXVII, 12. Marquardt irrt, wenn er *fertum*, *fertor*, *infertor* nicht von *farcire* sondern von *ferre* ableiten will.

93) Platner a. a. O. „undeutlich ist ebenfalls der Gegenstand, den er in der durch das Haupt des Opferdieners verdeckten Hand zu tra-

Entweder dachte sich der Römer in der rechten, ganz verdeckten Hand eine *acerra*, ein *turibulum* oder *simpulum* oder, was wahrscheinlicher ist, dieser zweite *Camillus* ist mit dem auf der Erde stehenden Fruchtkorbe in Verbindung zu setzen, der seiner Obhut anvertraut ist und aus welchem er Gaben für das Opfer zu reichen hat.

So, glaube ich, ist der tektonische Hintergrund und die stehende Gruppe eines anscheinenden Priesters und zweier *Camillen* in dem formellen Thatbestande richtig erkannt und festgestellt. Der Opferdiener mit dem Widder kann erst mit den folgenden Gestalten zu einer Einheit zusammengefasst werden. Nach diesem Thatbestande scheint nichts näher zu liegen und ist für diejenigen, welche die Kunstdenkmäler in möglichst enge Beziehung zu den schriftlichen Quellen über römische Sitte zu setzen bestrebt sind, nichts verlockender, als in der Tafel von *glomi* das *libum farreum* zu sehen⁹⁴⁾, über dessen Form bei der *confarreatio* uns nichts überliefert ist und das ja nicht nothwendig unseren platten Kuchen zu entsprechen braucht, in dem Fruchtkorbe die *fruges*, *per quas conjungebantur*⁹⁵⁾, in dem Widder das Opferthier, auf dessen Fell sich die Verlobten niedersetzen würden⁹⁶⁾, in der am Hinterhaupte verhüllten Gestalt einen *flamen*, mithin unsere Scene auf die *confarreatio* zu beziehen und, indem man noch einen Schritt weiter ginge, anzunehmen, dass diese Darstellung das Leben des in dem stattlichen Sarkophage beigesetzten römischen Ehepaares illustrire. Dieser Deutung würde der religiös-feierliche Character unseres Reliefs in Verbindung mit der religiös-feierlichsten Eheschliessungsform bei den Römern noch besonders günstig erscheinen. Alles dies ist nur leerer Schein. Unser Priester ist durch nichts als *flamen* in bestimmter Weise characterisirt, es fehlt ihm hierzu nicht

gen scheint.“ Es sind meines Erachtens auch nicht die geringsten Spuren bemerkbar, dass er einen Gegenstand getragen habe.

94) *Unters.* p. 100—110.

95) *a. a. O.* p. 101.

96) *a. a. O.* p. 103.

weniger als Alles, der *albogalerus* mit dem *apex* und *filum*, die *secespita* u. s. w.; die Verhüllung ist bekanntlich den Priestern mit den Privatpersonen bei den meisten Opfern gemeinschaftlich, Früchte und *liba* werden gleichfalls bei den verschiedensten Opfern und in den verschiedensten Formen dargebracht, und auch der Widder oder ein Schaf kann für die *confarreatio* nichts erweisen, da es allgemeines Opferthier für Juno ist, kurz — es ist nicht der mindeste Anhaltspunct für eine *confarreatio* vorhanden, selbst wenn wir zugeben, dass die Kunst den *flamen* nicht pedantisch mit seinem alterthümlichen Costüm und Opfergeräth darzustellen braucht. Es ist überhaupt sehr misslich, römische Denkmäler auf speciell-römische Sitten und Einrichtungen zu beziehen, sofern nicht die dringendsten Gründe vorhanden sind. Gewandung, Haltung, das Vorkommen speciell-römischer, aber nebeneordneter Gegenstände wie der *Tafel der glomi* reichen dazu nicht aus. Es wird sich dies, wie ich hoffe, hier in schlagender Weise zeigen lassen. Wir haben oben zwei Fragen unentschieden gelassen, die Frage nach der Auffassung des aus vier Säulen bestehenden Hintergrundes im Zusammenhang mit der ganzen Action, und die Frage, ob die am Hinterhaupte verhüllte grossartige Gestalt ein Priester oder der Bräutigam sei. Die Bartlosigkeit des verhüllten Mannes ist kein genügendes Kriterium gegen die Identificirung mit dem Bräutigam, wie auch *Platner* angenommen zu haben scheint. So scharf lässt der Verfertiger des Sarkophags nicht mit sich rechnen. Ist der Bräutigam bei der *dextrarum junctio* wirklich Porträt, was mir unzweifelhaft scheint, so genügte es ihn einmal porträtirt zu haben, bei einer Darstellung in einer zweiten Scene konnte der Künstler die Sache leichter nehmen. Einen schlagenden Beweis bietet die Hauptfigur auf dem *mediceischen Sarkophag* in Florenz, wo die Hauptfigur als Bräutigam mit Bart, als Feldherr dagegen einmal ohne Bart, das andere Mal mit Bart erscheint. Auch die Abwesenheit der Braut spricht nicht gegen den Bräutigam, denn es handelt sich noch nicht um die Darbringung des Opfers,

sondern erst um die Vorbereitung zu demselben. Priester oder des Opferritus und der Divination besonders kundige Privatpersonen zu häuslichen Cultushandlungen heranzuziehen, stand Jedem frei, und so wissen wir z. B. dass Brutus bei der Hochzeit des Cato *auspex* war⁹⁷). Es könnte also in dem verhüllten Manne, wenn der *flamen* abgewiesen ist, nicht blos ein anderer *sacerdos publicus*, sondern auch eine in priesterlicher Function befindliche Privatperson, ein *auspex* oder *haruspex privatus* verborgen sein, wie vielfach angenommen worden ist. Aber was sollen die *tabulae*, die doch nur *nuptiales* sein können, in der Hand eines *sacerdos* oder *auspex*? Meine frühere Berufung auf: *veniet cum signatoribus auspex* und *dote inter auspices consignata* reicht nicht aus, denn keinesfalls sind die *signatores* mit den *auspices* identisch und dann gehören die *tabulae* wohl in die Hände der *signatores*, nicht aber in die der *auspices*. Man würde nie über die bisherigen Controversen hinauskommen, wenn sich nicht der griechische Typus, der in einer späten, nicht mehr erhaltenen Form dem Sarkophagarbeiter vorlag, nachweisen liesse. Dies ist der Hochzeitszug der Götter auf der Françoisvase in Florenz, dem Werke des Klitias und Ergotimos⁹⁸). Genau entsprechend unserem Relief steht vor dem Hause Peleus, dessen Name inschriftlich feststeht, in ruhiger Haltung da und empfängt die in feierlicher Pompa heranziehenden Götter in allen wesentlichen Punkten ganz in derselben Situation wie die am Hinterhaupte verhüllte Gestalt unseres Sarkophags, die nur als Bräutigam gedeutet werden darf und als solcher durch die *tabulae nuptiales* in der Hand characterisirt ist. Vor dem Bräutigam Peleus steht ein Altar mit Gefäßen, vor dem Bräutigam unseres Reliefs steht ein Fruchtkorb und befinden sich Opfergegenstände in der Hand eines *Camillus*. Das Haus, in welchem Thetis verschleiert sitzt, hat wesent-

97) Unters. p. 297.

98) Overbeck Gall. Her. Bildw. p. 200. Mon. d. J. vol. IV, tav. LIV—LVIII. Brunn Bull. d. J. 1863, p. 188. Heydemann Ann. d. J. 1868 tav. d'agg. D.

lich dieselbe Beschaffenheit wie der tektonische Hintergrund auf unserem Sarkophage, es ist durch vier Säulen gestützt, die an den Ecken Pfeiler sind, in der Form eines templum in antis, es hat ferner ein grösseres μεσόθυλον in der Mitte, wo die Thüre angegeben ist, als an den beiden Seiten. Während aber der altgriechische Künstler mit gewissenhafter Treue arbeitet und selbst Inschriften hinzufügt, begnügt sich der römische Handwerker mit einer oberflächlichen Andeutung, strebt dagegen um so mehr nach äusserem Effect und nach Abwechslung. Mit diesem kurzen Hinweise auf das zu Grunde liegende griechische Original sind die beiden obigen Fragen endgültig entschieden: Der angebliche Priester ist ein Bräutigam, der sein Haupt verhüllt hat, weil er sich zum Opfer bereit macht und den Götterzug empfängt; das breite μεσόθυλον in der Mitte der vier Säulen ist die Andeutung des Einganges in das Haus. Alle, wenn auch noch so grossen Verschiedenheiten in diesen Gruppen der beiden Denkmäler sind nur nebengeordnet und daraus zu erklären, dass der ursprüngliche Typus durch viele Hände gegangen sein und mannichfache Transformationen erlitten haben muss, ehe er zu der auf unserem Sarkophag repräsentirten Gestaltung gelangte. Unser Relief ist eine freie und modernisirte Uebersetzung eines alten griechischen Originals in die römische Kunstsprache der Verfallszeit. Der römische Künstler oder Handwerker beabsichtigte keineswegs die römische Eheschliessung in ihrer specifischen Eigenthümlichkeit als confarreatio oder das Opfer als ein consultatives Haruspicin- oder Auspicalopfer⁹⁹⁾ darzustellen, sondern er fasste seine Auf-

99) Bezüglich des von Marquardt röm. Priv. p. 45 gegen meine Darstellung in den „Untersuchungen“ p. 294 erhobenen Einwurfes habe ich kürzlich zu bemerken, dass die Auspicien im engeren Sinne selbstverständlich nicht in Gegenwart der Hochzeitsgäste eingeholt wurden. Der auspex bei Hochzeiten ging gewiss ebenso wie der auspex publicus noch vor Anbruch des Tages an sein Amt, post mediam noctem, verkündete aber dann das Ergebniss seiner Beobachtungen nochmals in Gegenwart der Hochzeitsgäste (*dote inter auspices con-*

gabe allgemein: er wollte nichts Anderes als eines der wichtigsten Momente des menschlichen Lebens in ernster und würdiger Weise auf einem Sarkophage darstellen, die Schliessung der Ehe unter dem Beistande der Juno pronuba und den Hochzeitszug unter dem idealen Bilde Geschenke bringender Götter, welche der zum Opfer und zur Verehrung der Götter stets bereite, hochbegnadigte Bräutigam empfängt. Er benutzte hierzu überkommene Typen der griechischen Kunst, welche Darstellungen der mythischen Hochzeit des Peleus und der Thetis entstammten¹⁰⁰), und modernisirte sie dem Geiste der Zeit und der Sitte seiner Nation entsprechend; er that also genau dasselbe wie lateinische Dichter, welche eine menschliche Hochzeit dadurch verherrlichen, dass sie den Griechen die Bilder ihrer mythischen Hochzeiten abborgen. So fordert Statius ganz entsprechend unserem Bilde den Stella bei seiner Hochzeit mit Violentilla auf, die Thüre des Hauses zu öffnen und die jubelnden und Gaben spendenden Gottheiten einziehen zu lassen, silv. I, 2, v. 15

*Nosco diem causamque sacri, te concinit iste
(Pande fores) te, Stella, chorus, tibi Phoebus et Evan
Et de Maenalea volucer Tegeaticus umbra*

signata). Dagegen konnten die Hochzeitsgäste sehr wohl bei der Beobachtung der haruspicia zugegen sein, die man ebenso mit dem allgemeinen Namen *auspicia* bezeichnete, wie die haruspices mit dem Namen *auspices*. Die *auspicia* im engeren Sinne hörten schon zu Cicero's Zeit bei den Hochzeiten auf und an ihre Stelle traten die *haruspicia* oder es wurde nur formell erklärt, dass nichts der Eheschliessung Widriges vorgefallen sei. Cic. de divin. 1, 16. Dion. Hal. 2, 6. Val. Max. 2, 1, 1. Hierauf bezieht sich meine Darstellung.

100) Für den römischen Handwerker war es natürlich gleichgültig, ob die griechischen Vorbilder, welche er umarbeitete, eine *πόμπη* am Hochzeitstage oder an den *ἐπαύλια* darstellten. Eustath. ad Il. 24, 29, p. 1337, 43: *ἐπαύλια τὰ μετὰ τὴν ἐχομένην ἡμέραν τοῦ γάμου δῶρα παρὰ τοῦ τῆς νύμφης πατρὸς φερόμενα τοῖς νυμφίοις ἐν σχήματι πομπῆς.*

Serta ferunt, nec blandus Amor nec Gratia cessat

Amplexum virides optatae conjugis artus

Floribus innumeris et olenti spargere thymbra etc.

Ebenso Claudian im Epithal. Pall. et Celer. Die Richtigkeit dieser Ansicht wird sich im Folgenden noch weiter herausstellen.

An der Spitze des Zuges schreitet in feierlichem Prozessionsschritt ein Opferdiener mit lorbeerbekröntem Haupte einher, gegenüber den folgenden Gottheiten eine kleine, aber an Arm und Brust muskulös ausgebildete Gestalt. Sein Gewand ist von der rechten Schulter gesunken und seine ganze rechte Seite entblös't, augenscheinlich um leichter bei der Schlachtung des Thieres agiren zu können. Auf diese Function weist auch das oben gekrümmte, silvansartige Messer in der Hand des rechten Armes, welche auf einen gleichfalls im Schreiten begriffenen Widder gelehnt ist. Von dem rechten Arme ist nur der auf den Widder gelehnte Theil, von dem Messer das Heft in der Hand und der gekrümmte Obertheil erhalten. Die kleine Statur des Opferdieners erklärt sich einerseits daraus, dass er auf den Widder gebeugt ist und darum verkürzt erscheint, andererseits durch die Enge des Raumes an dieser Stelle und die Nothwendigkeit über ihm noch einen Camillus und die vier Säulen sichtbar werden zu lassen, gewiss aber auch im Unterschiede zu den fast überkräftigen Popen und Victimarien, die wir bei Stieropfern finden, aus dem Umstande, dass der Widder keine *victima*, sondern eine *hostia* ist. Aus demselben Grunde trägt er nicht ein Beil wie jene, sondern ein krummes Messer, mit welchem dem Widder, dessen Haupt bei dem Opfer an die himmlischen Götter in die Höhe gebogen wurde, die Gurgel durchschnitten werden soll¹⁰¹). Das

101) Ganz ähnlich zwei Opferdiener, welche ein Schwein und einen Stier führen. Clarac II, 221, Nq. 751. Vergl. auch im Gegensatze zu den Victimarien mit den Beilen a. a. O. II, 219, No. 176, ein jüngerer Opferdiener neben einem Stiere, wie auch in anderer Draperie a. a. O. II, 218, No. 724, bei einem Schweineopfer an die Laren auf einem Relief der Villa Borghese Ann. d. J. XXXV, p. 121 ff. Mon. (1863) Vol. V e VII, Tav. LXXVI. Bartoli Adm. 19.

Opferthier gilt anscheinend den Hochzeitsgöttern, namentlich der Juno, von welcher ausdrücklich berichtet wird, dass ihr bei der Hochzeit ein Schaf dargebracht wurde. Wenn hier ein Widder erscheint, so könnte man dies mit der bekannten Sitte der griechischen Kunst in Zusammenhang bringen, das männliche Thier vorzuziehen, wofür zahlreiche Beispiele vorhanden sind¹⁰²). So erscheint Alles vermittelt und einheitlich gefasst. Und doch ist hiermit das wichtigste Wort noch nicht gesprochen. Da wir schon oben in der einleuchtendsten Weise gesehen haben, dass der Verfertiger des Sarkophags nach dem Typus eines Götterzuges bei der Hochzeit des Peleus und der Thetis arbeitete, den er modernisirte und römisch nationalisirte, so muss es auffallend erscheinen, dass an der Spitze eines Götterzuges ein menschlicher Opferdiener einerschreitet. Es scheint mir daher der Gedanke sehr nahe zu liegen, dass die in dem griechischen Originale entsprechende Gestalt Hermes der Opferherold war. Hierfür spricht die verhältnissmässig kleine Gestalt, welche den Epheben characterisirt, jedoch markirt durch starke Muskulatur, wie sie dem in der Palästra geübten Epheben eigen ist, das bartlose Gesicht und kurze Haar, der Widder, den Hermes bei dem Opfer neben sich führt, und dass er dem Zuge als Opferanrichter vorausgeht¹⁰³). So schimmert durch die Uebersetzung das Original hindurch, wie auf einem Palimpseste durch die neuere Schrift die Urschrift. Der Verfertiger des Sarkophags hat Hermes seiner göttlichen Attribute entkleidet, sei es, dass er ihn auch ohne diese Attribute für hinreichend characterisirt hielt, sei es, dass er ihn wirklich bloß als menschlichen Opferdiener darstellen wollte. Das

102) Nahe liegende Beispiele sind der Hirsch zu Füssen der Diana von Versailles und die Bronze in Palermo Herkules mit dem Hirsche, wo in beiden Fällen der Mythos nur von einer Hirschkuh weiss.

103) Gerhard Phrixos der Herold, Programm zum Winckelmannsfest 1842, besonders O. Jahn archäolog. Aufs. p. 94. — Auf der Sosiaschale erscheint Hermes gleichfalls bei der Hochzeit im Zuge der Götter, Gerhard Trinkschalen VI und VII.

Letztere scheint daraus hervorzugehen, dass er ihm an Stelle des κηρκεῖον ein Opfermesser in die Hand gab. Jedenfalls entspricht dieses Verfahren dem Geiste der Kaiserzeit, welche Menschliches vergötterte und Göttliches vermenschlichte und während sie Kaiser und Mitglieder der kaiserlichen Familie nach einer schon in der alexandrinischen Zeit aufgekommenen Sitte unter dem Bilde von Göttern darstellte und sie mit den Symbolen der Götter überlud¹⁰⁴), den Göttern ihr ursprüngliches Eigenthum entzog und sie zu Menschen herabsetzte. Ist unsere Auffassung des Opferdieners als eines ursprünglichen Hermes richtig, so werden wir auch von der Frage Abstand zu nehmen haben, wem der Widder geopfert werden soll, ob etwa der Juno oder der auf Hermes folgenden Aphrodite, der er besonders heilig war¹⁰⁵); er dient wie auf der Sosiasschale nur zur Charakteristik des Opferherolds und darf nicht mit griechischen oder römischen Hochzeitsgebräuchen in Zusammenhang gesetzt werden.

Von den folgenden Gestalten, welche mit dem vorausgehenden Opferherold in Einheit gefasst werden müssen, sind die drei ersten im Schreiten begriffen, die vierte oder letzte scheint stille zu stehen oder soeben zur Ruhe zu gelangen. Ferner: der Blick der drei ersten ist übereinstimmend nach dem Bräutigam, der Blick der letzten dagegen in die Höhe gerichtet. Unlängbar spricht sich in allen hoher Ernst, ruhige Feierlichkeit und Masshaltigkeit aus. Die Bildung der Köpfe und des Haares, welches nicht stark gewellt, mit einer Tanie versehen und hinten in einen Schopf zusammengebunden ist, ist bei den drei Frauen fast ganz identisch, nur dass der Kronenträgerin die Flechten etwas auf die Schultern herabfallen; auch der Isokephalismus ist streng gewahrt und die Bildung der Körperformen fast ohne Unterschiede. In der Gewandung gibt sich dagegen eine glückliche und signifiante Abwechslung kund, welche durch die Verschiedenheit in

104) Das Tollste dieser Art erzählen von Caligula Suet. Calig. c. 22. Seneca de ira 1, 16; 29. Cass. D. 59, 26 und 28.

105) Preller gr. Myth. I, p. 290.

der Haltung der Arme und der Symbole noch gesteigert wird. Eine so decente, feierliche Prozession, in welcher bei einer so streng eingehaltenen Einheit doch so viel Wechsel Statt findet, lässt sich auf keinem anderen Hochzeitsdenkmal nachweisen.

Dass die erste Figur mit einer Taube in der linken Hand, welche sie dem Bräutigam entgegenhält (der rechte Arm ist abgebrochen), eine Venus ist, darf nicht bezweifelt werden. Warum ihr in der Prozession der Götter nach dem Opferherold der erste Platz eingeräumt ist, würde sich auf einem Hochzeitsdenkmale leicht verstehen lassen, wenn auch nicht überliefert wäre, dass sie bei griechischen Hochzeiten nächst Zeus τέλειος und Ἥρα τελεία den ersten Rang einnehme¹⁰⁶). Sie ist in höchster Decenz langbekleidet, aber in voller Schönheit der Formen und in einer Draperie dargestellt, welche gegenüber den folgenden Gottheiten ihren Character leise andeutet, mit einer an den Aermeln geheftelten tunica, welche die rechte Schulter und einen grossen Theil der Brust freilässt, und mit einem Obergewande, das bis unter den Nabel herabgesunken ist. Sie ist hiernach als jene grosse, über alles Lebendige im Himmel und auf Erden gebietende Naturgöttin aufzufassen, welche langbekleidet mit verschiedenen Symbolen, Taube, Apfel, Blüthe, Myrthenzweig u. s. w., auf allen Arten von Denkmälern, namentlich auf Vasen, Reliefs und in Terracotten auftritt¹⁰⁷), die uralte dea Erycina, die jeglicher Liebeslust und Liebesfreude und als Venus genitrix der legitimen Verbindung in der Ehe vorsteht, die mater Aeneadum, welche Stat. silv. I, 2, v. 182 vor den Bräutigam hintreten und ihn also anreden lässt:

*Ergo age junge toros atque otia deme juventae.
Quas ego non gentes, quae non face corda jugavi?*

106) Plut. Quaest. Rom. c. 2.

107) Die Taube in verschiedenen Situationen: in der Hand, auf dem Haupte, auf dem Schoosse. Spielende Genrebilder s. Tölken Verz. p. 136, No. 427, 429; p. 144, 495—497. — Münze bei Millin Gall. XLIV, No. 181 mit der Inschrift: EPYK.

*Alituum pecudumque mihi durique ferarum
Non renuere greges. Ipsum in connubia terrae
Aethera (cum pluviis rarescunt nubila) solvo.
Sic rerum series mundique revertitur aetas.*

Und v. 158:

*Exultat visu tectisque potentis alumnae
Non secus alma Venus, quam si Paphon aequore ab alto
Idaliasque domos Erycinaque templa subiret.*

So geht Venus auch zu der Hochzeit des Palladius und der Celerina bei Claudian. XXXI, 104 auf einem mit purpurnen Tauben bespannten Wagen, dessen Zügel aus Blumengewinden gebildet sind, ebenso de laud. Stilich. II, 354:

Venus hic invecta columbis

Tertia regali jungit connubia nexu.

Senec. Octav. 696 von der Hochzeit des Nero und der Poppäa:

tradidit vinctum tibi

Genitrix amoris maximum numen Venus. —

Auf Venus folgt in gleichhehrer Gestalt, aber noch keuscher verhüllt mit einem gegürteten Untergewande und einem Obergewande, das um die Lenden in einen Knoten zusammengewunden ist, eine zweite Göttin, wie Venus um das Haupt eine Tānie, mit der hochgehobenen Linken und der gesenkten Rechten florea sarta fassend, an deren Enden vittae oder lemnisci sichtbar sind, eine Form von Guirlanden, die wir an Altären und Grabmälern häufig finden. Blätter und Früchte deuten unzweifelhaft den bei Hochzeiten allgemein beliebten Lorbeer an¹⁰⁸). Sie ist eine Hora und zwar speciell die Frühlingshora. Die Horen erscheinen bei der Hochzeit des Peleus und der Thetis nach Apollod. III, 13¹⁰⁹), auf der Françoisvase, den Reliefs der Villa Albani und der Sammlung Campana, ebenso bei der Hochzeit des Herakles und der Athena auf der Sosiasschale, sie streuen Blumen bei der Hochzeit des

108) cf. Dilthey l. l. p. 15, Anm. 1.

109) Nach Catull 64, 279—284 bringt Chiron die Blumen bei der Hochzeit des Theseus und der Thetis.

Amor und der Psyche und bei der Hochzeit des Dionysos und der Ariadne¹¹⁰⁾, bereiten Zeus und Hera das eheliche Lager¹¹¹⁾ und schmücken mit den Chariten zusammen das Haupt der Hera¹¹²⁾. Die Frühlingshora bringt als Hochzeitsgabe einen Kranz, das Bild des Frühlings und der Jugend, deren holde Pflegerin sie ist, wie sie Hera, Hermes und Dionysos aufgezogen hat: Ὠρα πότνια, κάρυξ Ἀφροδίτας ἀμβροσιῶν φιλιῶτων, παρθενησίῳ παιδῶν τ' ἐπιζοῖκα γλεφάροις. Sehr richtig sagt Stark archäol. Zeit. 1851 p. 293: „Dass die Horen vor Allem bei dem hochzeitlichen Zuge der Götter einen Platz haben, liegt in der tieferen Beziehung des nach dem Wechsel der Zeiten geregelten, schaffenden ehelichen wie tellurischen Lebens.“ Wir finden dieselbe Göttin mit sehr unwesentlichen Verschiedenheiten auf dem Relief der Villa Albani mit ihren Schwestern wieder, wo Winckelmann¹¹³⁾ sie richtig als Horen deutete, Zoega dagegen nur Gaben bringende Dienerinnen glaubte annehmen zu dürfen, während er doch ganz ähnliche Gestalten auf anderen Denkmälern als Horen passiren lassen musste. Overbeck Gall. her. B. p. 201, Anm. 117 kehrte zu Winckelmanns Deutung mit Recht zurück, und Wieseler Denkm. II, Taf. LXXV, n. 961, Ann. d. J. XXIV, p. 227 corrigirte den Irrthum Winckelmanns, welcher die Frühlingshora mit dem Blumengewinde für die des Sommers und die Sommerhora mit den Früchten in dem Bausche ihres Gewandes für die des Frühlings hielt „getäuscht durch die natürliche Folge der Jahreszeiten“, indem er nicht bemerkte, dass die Horen auf verschiedenen Denkmälern verschieden geordnet und z. B. die Frühlings- und Herbsthora zusammen- oder einander gegenübergestellt sind. Wenn die Frühlingshora auf dem Relief der Villa Albani wirklich ein Gewinde aus Blumen, die auf unserem Sar-

110) Apul. Met. VI, 24 init. p. 481 ed. Hild. Hygin. Astr. II, 5.

111) Mosch. Id. II, 164 ed. Mein.

112) Pausan. II, 17, 4.

113) Winckelm. Mon. ined. p. 151. Zoega Bass. tav. 94—96. Campana op. plast. tav. 61 und 62.

kophage dagegen ein Gewinde aus Lorbeer ohne Blumen trägt, so ist dies nur eine untergeordnete Verschiedenheit ebenso wie die in der Haltung des Gewindes und in der Draperie, die auf dem albanischen Relief bei weitem bewegter und gratiös-freier ist. Auf dem Terracotten-Relief der Sammlung Campana trägt die Frühlingshora in der Rechten einen runden kleinen Kranz, der offenbar nur eine Modification des Gewindes auf den anderen Denkmälern ist, in der Linken Aehren und Mohn, gleicht aber im Uebrigen in Draperie und Haltung genau der Gestalt auf dem albanischen Relief. Eigenthümlich ist der Hora auf unserem Sarkophage der Knoten im Obergewande, durch welchen dasselbe wie aufgeschürzt erscheint; die Hora kommt als *succincta* in das Haus zur εὐωχία. Auf den anderen Reliefs trägt sie ein flatterndes, wie vom Winde bewegtes Gewand mit Rücksicht auf den im Frühjahr wehenden Zephyr, welcher der Geliebte oder Gatte der Chloris sein sollte: *mitis aura molliter spirantis Zephyri vibratis hinc inde laciniis* Apul. Metam. IV, xxxv. Wie der Römer in der vorausgehenden Aphrodite seine Venus genitrix sah, so in der Frühlingshora Chloris seine Flora nach Ovid. Fast. V, 195:

Chloris eram, quae Flora vocor. Corrupta Latino

Nominis est nostri littera Graeca sono.

v. 107: *Vere fruor semper, vere est nitidissimus annus,*

Arbor habet frondes, pabula semper humus.

Der unmittelbare Anschluss der Frühlingshora an Aphrodite entspricht griechischen und römischen Vorstellungen. Aphrodite, selbst eine Frühlingsgöttin, deren Feste meist in den Frühling fielen, war unmittelbar nach ihrer Geburt von den Horen empfangen und nach den bekannten Versen der Κύπρια ἔτη mit Gewändern eingetaucht in Frühlingsblumen geschmückt worden, und bei Pindar heisst die Hora κάρυξ Ἀφροδίτα. Auf unserem Relief werden wir die Verbindung der beiden Göttinnen so zu fassen haben, dass Aphrodite den Verlobten unbesiegbare Liebe in das Herz giesst und die Frühlingshora ihnen einen heiteren Lebensfrühling verleiht.

Auf die beiden Göttinnen folgt ein Jüngling mit einem breiten Lorbeerkranz um das gelockte Haupt, in der Linken ein volumen, den rechten gebogenen Arm theilweise eingehüllt in das gehobene und grossartige Bogen bildende Obergewand, welches er mit der rechten Hand zu halten scheint. Die bisherigen Erklärer und alle die, welche beiläufig unseren Hochzeitszug besprochen haben, sind an dieser „räthselhaften Gestalt“ vorübergegangen, ohne ihr einen Namen zu geben. Platner sah in ihr einen Dichter, der das Fest mit seinen Versen verherrlichen wolle. Es lässt sich nicht läugnen, dass die ganze Characteristik einem Dichter wohl ansteht und Platner von einem richtigen Gefühle geleitet worden ist. Auch bei Stat. I, 2, v. 248 erscheint neben den Göttern, welche zu der Hochzeit des Stellae und der Violentilla kommen, eine Schaar von Dichtern:

eat enthea vittis

*Atque hederis redimita cohors, ut pollet ovanti
Quisque lyra. Sed praecipue qui nobile gressu,
Extremo fraudatis opus, date carmina festis
Digna toris. Hunc ipse Coo plaudente Philetas
Callimachusque senex Umbroque Propertius antro
Ambissent laudare diem nec tristis in ipsis
Naso Tomis divesque foco lucente Tibullus.*

und Dichter werden mit Musen auf Sarkophagen gruppiert¹¹⁴⁾, indessen werden wir in unserer Pompa, wo nur eine Gottheit zu erwarten ist, weder an einen Dichter schlechthin noch an eine bestimmte historische Persönlichkeit denken dürfen. Meine frühere Erklärung, dass der Jüngling der römische Hymenäus Talassus oder Talassio sei¹¹⁵⁾, kann ich nicht aufrecht erhalten, da die Vertauschung der Fackel mit dem Volumen nicht nachweisbar ist. Das Volumen an Stelle einer Lyra steht auch der Deutung auf Apollo entgegen, dem

114) Wieseler Ann. d. J. 1861, p. 122 und der medicische Sarkophag unten IV.

115) Ueber Talassus s. Unters. p. 345. Bis auf das volumen stimmt wesentlich Alles mit Catull. LXI, init.

der Kopf mit dem breiten Lorbeerkranze, die Haltung und Gewandung sehr wohl entsprechen würde und der auch bei griechischen Hochzeiten erscheint z. B. des Peleus und der Thetis, des Herakles und der Hebe¹¹⁶). Ich glaube jetzt in dem Jüngling einen (sogenannten) Genius an Stelle einer Muse sehen zu müssen. Wie an Stelle der Horen in der Poesie und Kunst Genien in Knaben- und Jünglingsgestalt mit den Symbolen der Jahreszeiten auftreten, so finden sich wenn auch nicht in gleicher Häufigkeit an Stelle der Musen auf Sarkophagen Genien in Jünglingsgestalt mit den Symbolen dieser Göttinnen z. B. auf der Façade eines Sarkophags im Vatican. Visconti Mus. Pio-Clem. IV, xv, p. 27 (cf. auch I, p. 45). Auf diesem Relief entspricht die dritte Figur von der rechten Ecke an gerechnet in Bezug auf die Haltung ihres rechten Armes, der grossentheils im Gewande verhüllt ist, auf die Gewandung und das in der linken Hand befindliche Volumen unserem Jüngling so genau, dass die weniger entwickelte Körperform und die Verschiedenheit in der Haartour und dem Kopfschmucke nicht in Betracht kommen kann. Das Verhältniss zu den übrigen Figuren lässt keine andere Deutung als die auf einen der Polyhymnia, nicht etwa der Klio entsprechenden Genius zu, eine Deutung, die auch durch die Einhüllung des rechten Armes in das Gewand unterstützt wird. Ein Volumen ist nun zwar kein gewöhnliches Attribut der Polyhymnia, dasselbe findet sich aber nach Visconti l. l. p. 28 Anm. auf einem Sarkophage des Palazzo Barberini in der Hand dieser Muse, die mit Bezug auf die Pantomimik auch bisweilen eine Maske neben sich hat. Ueberhaupt ist Polyhymnia in der römischen Zeit keineswegs blos Muse des monodischen Hymnos und des Nomos, sondern auch der Mythen, der rhetorischen Declamation und der Polymathia d. h. der encyclopädischen Bildung. Plut. quaest. symp. IX, 14, c. 1 sagt von ihr: ἡ τὲ Πολύμνια τὸ ἱστορικὸν (proc-

116) Gerhard Ant. Bildw. p. 151. Auserl. Vas. I, p. 87, 103. O. Jahn, arch. Aufs. p. 95. Kekulé Hebe p. 30.

ἀγεται), ἔστι γὰρ μνήμη πολλῶν, wo hauptsächlich die historia poëtica oder fabularis zu verstehen ist, und c. 7 ἢ δὲ Πολύμνια τοῦ φιλομαθοῦς ἔστι καὶ μνημονικοῦ τῆς ψυχῆς. In beiden Stellen hat Plutarch zugleich die falsche Etymologie πολὺ und μνεΐα im Auge, die auch von Fulgent. Myth. 1, 14 erwähnt wird: Πολύμνεια *quasi* πολυμνήμων *id est* *multam memoriam faciens, quia post capacitatem est memoriae necessaria.* Wie Polyhymnia, so ist auch der göttliche Jüngling, welcher hier an ihrer Stelle steht, der Repräsentant jener belletristischen Literatur der römischen Kaiserzeit, welche Poesie, Roman, populäre Philosophie, Geschichte und Rhetorik umfasste. Daher das Volumen¹¹⁷⁾. Hier bringt er im Zuge der Geschenke spendenden Gottheiten das unvermeidliche carmen nuptiale zum Preise der Neuvermählten. Auch aus dieser Figur geht hervor, wie modisch und zeitgemäss aufgeputzt gegenüber den altgriechischen Originalen das Muster gewesen ist, nach welchem der Verfertiger unseres Sarkophages arbeitete. Musen erscheinen in Darstellungen griechischer Hochzeiten häufig z. B. des Paris und der Helena und in der Götterpompa auf der Françoisvase, wo sie die Gespanne des Zeus und der Hera, des Poseidon und der Amphitrite, des Ares und der Aphrodite begleiten. Auch Stat. silv. I, 2, 4 lässt sie neben den Dichtern auftreten.

Die letzte Gestalt unter den Gottheiten der pompa, die einzige, welche von den ersten Erklärern unseres Sarkophages für eine Gottheit gehalten worden ist, ist in einer sehr wirksamen Weise charakterisirt. Nicht blos ist an ihr allein von allen kein Schreiten wahrzunehmen und ist ihr Blick allein nach Oben gerichtet, sie wendet uns auch allein den Unterkörper en face zu und überragt an kräftiger Fülle ihrer matronalen Gestalt alle anderen. Das Oberkleid ist von der

117) Ueberhaupt sind für Gedichte nicht diptycha nothwendig. Auch auf dem unten zu erklärenden mediceischen Sarkophage liest ein Knabe Verse aus einem Volumen. Ueber die diptycha s. Wieseler das diptychon Quirinianum zu Brescia nebst Bemerkungen über die diptycha überhaupt. Göttingen 1868.

rechten Schulter tief herabgesunken und ihre Tunica im Unterschied von den Tunicen der übrigen weiblichen Gottheiten ärmellos. Auf dem Haupte trägt sie eine Mauerkrone in der Form eines nach unten zu sich etwas verjüngenden Aufsatzes, nicht eines Reifes, welcher wie meist bei Cybele das ganze Haupt umzieht. Die Oeffnungen an den unteren Theilen sind Thoren ähnlich gebildet, während die Zacken des oberen Theiles Zinnen (θηρικοί) darstellen. In dem linken gesenkten Arme trägt sie ein mächtiges Füllhorn mit einem Fichtenzapfen, Aepfeln, Trauben und lang heraushängenden Aehren (πάσης ὀπωρινῆς ὕρας πλῆθος, βοτρώων τε καὶ μήλων καὶ τῶν ἄλλων τῶν τοιοῦτων), welches sie mit dem rechten, vom Gewande entblößten Arme, der im Original nur theilweise erhalten ist, festhält. Der Gegensatz in der Wendung des Kopfes und in der Enfacestellung des Unterleibes gibt der Figur etwas sehr Markirtes und Prägnantes. Bartoli hielt sie für eine Concordia seu Cybeles mater, cujus vim in generatione inesse credebant, Montfaucon für Cybele selbst ex peculiari fortasse conjugum erga numen illud affectu. Zwar erscheint Cybele bei der Hochzeit des Kadmos und der Harmonia auf dem Relief der Villa Albani (Zoega bass. I, tav. 2), aber hier sitzt sie, hat ihren unzertrennlichen Begleiter, den Löwen bei sich und ist verschleiert. Füllhorn und Mauerkrone reichen zur Characteristik der Cybele nicht aus. Eine Concordia würde in die Darstellung einer Eheschliessung gewiss trefflich passen, aber unsere Figur stimmt mit den inschriftlichen Darstellungen dieser Göttin auf Münzen nicht überein¹¹⁸⁾. Die Göttin ist eine Lokalgottheit und zwar speciell eine Stadtgöttin als Τύχη oder Fortuna gedacht nach dem auch von anderen Denkmälern bekannten Zusammenfliessen der beiden Momente¹¹⁹⁾. Deswegen trägt sie die Mauerkrone¹²⁰⁾ und das Füllhorn; ihr Feststehen

118) Preller röm. Myth. p. 624 und 485. Eckhel D. N. im Index.

119) Preller griech. Myth. I, p. 420 Anm. Naegelsbach nachhom. Theol. p. 153.

120) Die einzige mir bekannte Stelle der latein. Dichter, welche

gegenüber dem Schreiten der übrigen Gottheiten bezeichnet die *Fortuna manens* gegenüber der *Fortuna brevis*, wie bei Horat. Od. III, 29, 53 und auf Münzen des Commodus, Eckhel D. N. VII, p. 115. Der sehr signficante Blick nach Oben dürfte nicht daraus zu erklären sein, dass sie in pindarischer Anschauung die Repräsentantin des Willens der Götter ist, sondern hängt wohl mit dem Glauben der nachklassischen Zeit zusammen, dass die Geschieke in den Sternen geschrieben seien. Weiter glaube ich nicht gehen zu dürfen. Für eine specielle Benennung wie *Fortuna populi Romani*, *Virgo*, *Mulieris* oder eines einzelnen römischen Geschlechtes fehlt bei dem Mangel an besonders auszeichnenden Attributen alle Berechtigung. Sie ist allgemeine Repräsentantin der Heimath, der Stadt und des Herdes, eines ruhigen und gesegneten Lebens in der Familie und Gemeinde oder, wie Plutarch¹²¹⁾ nach Alkmans Genealogie sagt, eine Schwester der *Eunomia* und *Peitho* und eine Tochter der *Prometheia*. Mit demselben Plutarch werden wir auch weiter sagen: τὸ δὲ ὑμνούμενον ἐκεῖνο τοῦ πλοῦτου κέρασ ἔχει διὰ χειρός, οὐκ ὀπίωρασ ἀεὶ θαλλούσης μεστόν, ἀλλὰ ὅσα φέρει πάσα γῆ, πάσα δὲ θάλαττα καὶ ποταμοὶ καὶ μέταλλα καὶ λιμένες ἀφθονα καὶ ῥύδην ἐπιχεαμένη.

Tyche schliesst sinnvoll die *Pompa* göttlicher Mächte ab, welche nach Weise der mythischen Hochzeiten Gaben spendend zur εὐτυχία in das Haus eines hochbeglückten Sterblichen einkehren, wie Apollodor. III, 13 von der Hochzeit

von einer *turrita matrona* bei einer Hochzeit spricht, ist Lucan. bell. civ. II, v. 358: *Turritaque premens frontem matrona corona Tralata vetuit contingere limina planta*. Grotius versteht unrichtig die *nova nupta* selbst. Offenbar hat diese *matrona* die Stellung einer *pronuba* und entweder ist eine menschliche *pronuba* mit einem hohen Kopfschmucke zu verstehen oder eine *Bona Fortuna*, welche das böse omen bei dem Anstossen der Braut an der Schwelle vermeiden will. Ueber dieses omen s. Unters. p. 359.

121) Plut. de fort. Rom. c. 4. Hier findet sich auch der Gegensatz zwischen *Fortuna brevis* und *manens* in einer Weise ausgesprochen, dass es scheint, als habe Plutarch eine ähnliche Figur wie die unsrige vor Augen gehabt.

des Peleus und der Thetis. sagt: κάκει τὸν γάμον εὐωχούμε-
νοι καθύμνησαν und Catull. 64, v. 303 von ebenderselben:

*Qui postquam niveis flexerunt sedibus artus,
Large multiplici constructae sunt dape mensae,
Cum interea infirmo quatientes corpora motu
Veridicos Parcae coeperunt edere cantus.*

Von dieser Darstellung ganz verschieden ist der Hochzeits-
zug bei der Heimführung der Braut, für welchen wir auf
griechischen Vasen einen oft wiederholten Typus finden, dass
der Bräutigam mit der verschleierten Braut auf einem Wa-
gen steht und von Apollo, Artemis, Dionysos, Hermes u. s. w.
begleitet wird¹²²⁾. Die altgriechischen Künstler, von welchen
der Typus der Françoisvase herrührt, standen noch in dem
Glauben an Götter- und Heroenhochzeiten und arbeiteten mit
treuer Hand und dem gewissenhaftesten Fleisse; dem römi-
schen Handwerker dagegen war jene Darstellung ebenso wie
dem römischen Dichter nur eine rhetorische Figur, er dachte
dabei nicht an die ἀνακαλυπτήρια noch an eine bestimmte
Art der römischen Eheschliessung, auch hat er gewiss nur
nach einem in den Ateliers bekannten Muster gearbeitet,
von dem uns nur diese einzige Replik erhalten ist.

Die beiden Schmalseiten unseres Sarkophages sind
wie gewöhnlich mit weniger Fleiss ausgeführt und in weni-
ger stark hervortretendem Relief gehalten.

An der rechten Schmalseite sind, wie Platner sagt,
drei Frauen gebildet, welche Geräthe zum Schmucke der Braut
herbeibringen. Wir haben sie unbedenklich als die drei
Gratien zu bezeichnen:

*Par tribus est facies, qualem decet esse sororum,
Par tribus est aetas, par quoque forma tribus.*

Sie erscheinen auch auf anderen Hochzeitssarkophagen und
zwar entweder wie hier an den Schmalseiten z. B. des Sar-
kophags von Frascati, von Mantua und Pisa, oder auf der

122) O. Jahn, archäol. Aufs. p. 96. Derselbe V. K. Ludw. No. 44, 312,
432, 433, 442; 592, 649, 1196. Gerhard A. V. und anderwärts.

Façade des Sarkophags von Monticelli und in dem cortile des Belvedere im Vatican, wo sie von Gerhard für „Freundinnen der Braut“ gehalten wurden¹²³). Sie sind auf allen Hochzeitsdenkmälern gewandt und zwar als Schwestern fast ganz gleichförmig mit dem Motive des Hemidiploidion und meist nur an den Armen entblöst. Im Unterschiede von jenen auf die Hochzeit nicht bezüglichen Sarkophagen, wo sie gewöhnlich die Mitte der Façade einnehmend sich nackt in anmuthig-schwesterlicher Umschlingung zu einer Gruppe vereinigen, erscheinen sie hier vereinzelt, weil sie des Amtes zu warten haben, die Braut zu schmücken. Die Auffassung ihrer Thätigkeit variirt, aber ohne wesentliche Verschiedenheiten. Auf unserem Sarkophage sind zwei der Schwestern einander zugewandt, von denen die eine einen Spiegel, die andere ein rundes Gefäss nicht in der Form eines Alabastrs sondern eher einer Büchse mit rundlichem Deckel (κυτίς) hält. Die der Façade am nächsten stehende trägt eine halb geöffnete Cista. Den Inhalt derselben verräth eine Gratie auf dem Sarkophag von Monticelli, welche einen Halsschmuck in den Händen hat. Das Bild darf nicht in unmittelbarem Zusammenhange mit der Scene der dextrarum junctio auf der Façade, nicht als eine ununterbrochene Fortsetzung derselben gedacht werden¹²⁴). Das hinter den Gratien des Sarkophags von

123) S. unten IV. Gerhard hat auch Apul. Vas. Taf. XIV die Gratien verkannt und sie als Horen gedeutet, während Fächer, halbgeöffnete Cista und das Gefäss für das Brautbad auf Gratien deuten. — Die Gratien spargebant balsama bei der Hochzeit des Amor und der Psyche Apul. Met. VI, 24 p. 481 Hild. und Anm. ibid. p. 429 und 451.

124) Es liegt nahe das Verhältniss der rechten Schmalseite zu dem anstossenden Theile der Façade so zu fassen, dass die Gratien die Braut aus dem Thalamos geschmückt zu der dextrarum junctio entlassen haben. Es könnte hierfür geltend gemacht werden, dass sich die Braut auf unserem Sarkophage auch örtlich den Gratien anschliesst, d. h. zur Rechten des Beschauers steht, während sie auf den meisten anderen Denkmälern die entgegengesetzte Stellung einnimmt; aber man muss sich hüten die Bilder auf den Schmalseiten der Sarkophage, wo dies nicht augenscheinlich gefordert wird, in einen allzunahen Zusammenhang mit der Façade zu bringen. Auch spricht die Darstellung auf dem Sarkophage von Frascati dagegen, wo sich offenbar die Gratien

Monticelli ausgespannte aulæum, durch welches die Göttinnen von der Opferhandlung abgeschieden werden, sagt uns, dass die Schmückung im Thalamos Statt findet. Das Bild ist also als eine Toilettenscene aufzufassen und gehört ursprünglich dem Bilderkreise der Aphrodite an, welche von den Chariten bedient wird. Nach der Analogie anderer Denkmäler und dichterischer Anschauungen soll die Braut, wie eine zweite Aphrodite von den Wohlgerüchen des glücklichen Arabiens und Ciliciens duften (*Eois germinibus messibusque Cilicium Arabumque*). Dies ist das Amt der Gratie mit der

erst anschicken die Braut zu schmücken, sie aber noch nicht geschmückt entlassen haben. Auf dem mediceischen Sarkophag in Florenz sowie in anderen Darstellungen der *dextrarum junctio* steht die Braut zur Rechten des Beschauers, ohne dass ein Zusammenhang mit der Schmalseite in Bezug auf die Hochzeit angenommen werden könnte. Ob die wechselnde Stellung der Braut einen Grund hat, wage ich weder bestimmt zu verneinen noch zu bejahen; doch möchte ich mich für manche Fälle dem Letzteren zuneigen, da die durch Juno *pronuba* vorgenommene *dextrarum junctio* eine religiöse Handlung ist und in den *res sacrae* die Bewegung nach einer bestimmten Seite geregelt war. So umwandelten die Römer den *rogus* und die Altäre der Todesgötter von Rechts nach Links, den Hochzeitsaltar dagegen von Links nach Rechts. cf. *Untersuch.* p. 315. Es ist bekannt, welche Wichtigkeit die Richtungen in den Augurien hatten und wie derselbe Vogel, je nachdem er von der rechten oder linken Seite kam, eine verschiedene Bedeutung hatte. *Plaut. Asin.* II, 1, 12. *Cic. de divin.* 1, 40. *Voss zu Virg. Ecl.* IX, 15. Bei den Griechen galt das Umgekehrte wie bei den Römern. *Cic. de divin.* II, 39 *ita nobis sinistra videntur, Grajis et barbaris dextra meliora*. Ich möchte es daher nicht für zufällig halten, dass bei römischen Darstellungen mythischer Hochzeiten, die einen unglücklichen Verlauf hatten, z. B. des Jason und der Kreusa, des Hephästos und der Aphrodite (auf demselben Relief ist die Buhlschaft mit Ares dargestellt) die Braut zur Rechten des Beschauers steht, dagegen Thetis zur Linken (zur Rechten des Peleus), da Peleus durch die Vermählung mit einer Göttin Ruhm und Unsterblichkeit erlangte. Mit Recht hat Petersen *arch. Zeit.* I. I. ähnlich ein böses Omen darin gesehen, dass Admetos der Alcestis die linke Hand reicht. Die römischen Künstler behielten entweder die griechische Stellung bei oder veränderten sie nach ihrem nationalen Glauben. Daher die Schwierigkeit der Entscheidung für uns. Uebrigens galt bei den Römern der Platz zur Rechten für weniger vornehm als der zur Linken. *Gori Mon. lib. et serv. Liv. Aug.* p. 18.

πυξίς. Die andere wird ihr aus dem κισύριον von Hephästos kunstvoll gearbeitete goldene und mit Edelsteinen besetzte Fuss- und Armspangen anlegen und ihren schneeigen Hals mit Indiens Perlen schmücken, und nach allem diesen wird die dritte Gratie sie ihre Schönheit und die correcte Ordnung des Schmuckes im Spiegel beschauen lassen. Claudian. de nuptijs Honorii et Mariae X, 99:

*Caesariem tunc forte Venus subnixæ corusco
Fingebat solio. Dextra lævaque sorores
Stabant Idaliæ. Largos hæc nectaris imbres
Irrigat, hæc morsu numerosi dentis eburno
Multifidum discrimen arat, sed tertia retro
Dat varios nexus et justo dividit orbes
Ordine, neglectam partem studiosa relinquens.
Plus error decuit, speculi nec vultus egebat
Judicio.*

Auf der linken Schmalseite hat ein überaus derber und kräftiger cultrarius (nicht victimarius), welcher durch den limus¹²⁵⁾ characterisirt ist, ein Schwein neben sich, das augenscheinlich zum Opfer dienen soll, und trägt in der rechten Hand ein schwertähnliches Instrument, d. h. ein Opferrmesser in einer Scheide, nicht ein Beil, da das Schwein eine hostia, keine victima ist. Hinter ihm bemerken wir dieselbe weibliche Gestalt, die wir auf der Façade als Frühlingshora gedeutet haben, nur weniger durchgebildet und ohne Knoten im Gewande, das im Uebrigen der Vorderseite entspricht. Die Guirlande ist ebenso aus Blättern mit Früchten gewunden, hat ebenso nur noch längere lemnisci und wird in ganz gleicher Weise getragen. An sie schliesst sich eine Figur, die ich im Original bei der Dunkelheit des nahe anstossenden Winkels nicht mit voller Sicherheit erkennen konnte,

125) Serv. ad Aen. XII, 120. Gell. XII, 13. Isid. orig. XIX, 22. XV, 14. Hygin. de lim. p. 167 ed. Lachmann. Der limus geht bald nur bis zu den Knien, bald bis zu den Füßen. Beispiele auf der columna Traj. und Anton., Bartoli Admir. 9 und 10, Ara aus Pompeji Mus. Borb. VI, 57. Clarac II, Pl. 218.

wie es scheint männlich, von jugendlichem Aussehen, mit einem bis an die Kniee reichenden Gewande ohne Aermel, in den Händen eine Schüssel oder ein Korb mit Blumen und Früchten. Meine frühere Ansicht¹²⁶⁾, dass diese Darstellung eine Fortsetzung des Hochzeitzuges sei und dass das Opfer der Façade den Haruspicien dienen solle, das zweite Opfethier (das Schwein) für das eigentliche sacrificium nuptiale, welches die Verlobten selbst darbringen, bestimmt sei, sehe ich mich genöthigt aufzugeben, noch weniger aber kann ich die Ansicht von Karlowa a. a. O. p. 9 theilen, welcher auf der Façade ein von dem Priester und seinen Gehülften während der Eheschliessung darzubringendes Opfer sieht und dann in der Erklärung der Querseite sich meiner Vermuthung anschliesst. Wir haben oben gezeigt, dass die Façade auf Grund griechischer Typen der Hochzeit des Peleus und der Thetis einen Zug Geschenke bringender und zur εὐτυχία in das Haus einkehrender, meist göttlicher Personen darstellt, welche nicht von einem Priester, sondern nur von dem Bräutigam in Empfang genommen werden können. Nichts deutet auf die Einholung von Auspicien oder Haruspicien, für welche bestimmte Typen in der Kunst ausgebildet waren¹²⁷⁾. Das von Karlowa für die Façade angenommene „die Ehe begründende Opfer“, welches er zwischen das Auspicalopfer und das von den Verlobten dargebrachte Opfer als ein drittes einschleibt, ist eine auf unkritischer Benutzung der Stellen beruhende Fiction¹²⁸⁾. Für die Beziehung des Schweines auf

126) Unters. p. 380.

127) Für die Haruspicien Clarac pl. 195, auf Gemmen in der Stosch'schen Sammlung Verz. der geschnitt. Steine des Berl. Mus. 1827, p. 139, No. 1814, auf einem etruscischen Spiegel Gerhard etrusc. Sp. II, ccxxxiii, für Auspicien ein Relief Gall. Fir. St. 142. Boissard IV, 68.

128) Karlowa a. a. O. p. 9. Ich überlasse einstweilen diese Cumulation von Opfern dem Urtheile Sachverständiger, da sich in der zweiten Auflage meiner Untersuchungen Gelegenheit finden wird, auf diesen Punct näher einzugehen. Wenn aber Karlowa behauptet, dass ich das Consultativopfer d. h. Auspicalopfer und das von den Verlobten dargebrachte Opfer nicht unterschieden hätte, so muss ich entgegen, dass dies gerade bei Erklärung dieses Sarkophags von mir geschehen

das Hochzeitsopfer schien mir vor Allem der Umstand zu sprechen, dass dieses Thier der Ceres, einer Auspicalgottheit der Hochzeit, oft dargebracht wurde und dass die Neuwahlte die Hausthüre des Mannes mit Schweinefett bestrich. Aber die dafür aus Varro de R. R. 2, 4, 9 angezogene Stelle

*Ab suillo genere pecoris immolandi initium primum sum-
tum videtur, cujus vestigia quod initiis Cereris porci immo-
lantur et quod initiis pacis foedus cum feritur; porcus oc-
ciditur et quod nuptiarum initio antiqui reges et sublimes
viri in Etruria in conjunctione nuptiali nova nupta et
novus maritus primum porcā immolant, prisci quoque
Latini et etiam Graeci in Italia idem factitasse videntur,*

ist für die Hochzeit nicht so entscheidend, als sie den Anschein hat, da Varro nur von *antiqui reges et sublimes viri in Etruria* spricht und nur eine Vermuthung, dass die *prisci Latini* dasselbe gethan haben, äussert, wie aus dem *videtur* hervorgeht, also jedenfalls von einer erloschenen Sitte spricht, die man demnach nicht mehr auf einem Sarkophage der Kaiserzeit erwarten kann, namentlich wenn man bedenkt, dass Varro der genaueste Kenner der *vita populi Romani* war. Auch das zweimalige Vorkommen derselben Figur, die wir auf der Façade als Frühlingshore gedeutet haben, ist der Annahme einer Fortsetzung der *pompa nuptialis* nicht günstig. Nach den obigen Untersuchungen muss ich die Darstellung völlig unabhängig von der auf der Façade fassen. Ich sehe jetzt darin die Vorbereitung zu einem Todtenopfer d. h. zu

(Unters. p. 379) und er von meiner Ansicht ausgegangen ist. Uebrigens stellt sich Karlowa den Sachverhalt viel zu formelhaft vor. Wurden bei einer Hochzeit Auspicien eingeholt, so genügte vorher Darbringung einer Libation oder von Früchten an die Götter; bei Haruspicien, welche die gewöhnlichste Form waren, konnte das Fleisch desselben Thieres, wenn die Zeichen günstig waren, nachher zum Hochzeitsopfer Seitens der Verlobten dienen. Dem Reichen oder Vornehmen blieb es natürlich unverwehrt, grosse Opfer in *templis et aedibus publicis* darzubringen. Apul. Metam. IV, 26, p. 277 Hild. Auch Studemund Mittheil. aus den Palimpsesten des Gajus Leipz. 1869, p. 7, dessen Fund zu Gaj. I, § 112 Jeder dankbar anerkennen wird, unterscheidet die Opfer nicht in correcter Weise.

einem Opfer an die Manen und Laren in der Form eines Opferzuges. Unter diesem Gesichtspunct erklärt sich Alles leicht und einfach. Das Schwein ist das vorherrschende Opferthier im Todtencultus. Im Angesichte des Todten wird die *porca praesentanea* der Ceres dargebracht *familiae purgandae causa*, bei der nächsten Ernte die *porca praecidanea* gleichfalls mit Rücksicht auf eine geschehene Bestattung, ebenso wird es den Laren geopfert. Auf Reliefs¹²⁹⁾ finden wir das Schwein bei unzweifelhaften Larenopfern z. B. in dem Museum zu Mantua und auf Gemälden¹³⁰⁾. Dieselben agrarisch-tellurischen Gottheiten, welche ausdrücklich als Auspicalgottheiten der Ehe bezeugt sind, stehen auch dem Tode vor, sie geben das Leben und nehmen es¹³¹⁾. Das Vorkommen der Frühlingshora in sepulcraler Bedeutung wird durch Sarkophagreliefs bezeugt. Zwar finden wir meist die Hora mit dem Fruchtschurze (O. Jahn archäol. Beitr. 64), aber auch die Frühlingshore ist unzweifelhaft zu erkennen an einem Sarkophag mit den Genien der Jahreszeiten im Museum des Lateran, wo sie an den Ecken der Façade nach der bekannten Sitte symmetrisch wiederholt ist. Benndorf-Schoene p. 257, ebenso Villa Pinciana I, St. I, No. 11 und II, St. V, No. 12. Während die Herbsthore mit dem Fruchtschurze andeutet, dass das Leben seine naturgemässen Stadien durchlaufen und seine Früchte getragen habe, ist die Frühlingshore mit der Sitte in Verbindung zu bringen, die Gräber, die man Altären gleich achtete, zu bekränzen¹³²⁾. Hieraus sind auch die

129) S. Unters. p. 302, Anm. 966 und 967; p. 311, Anm. 1026.

130) Labus Mus. d. Mant. I, tav. XIII. Jordan Ann. d. J. 1862, p. 300. Reifferscheid ib. 1863, p. 128 (I). Jordan Vesta und die Laren, Programm z. Winkelmannsfest. Berlin 1865. — Für die Deutung auf ein Opfer der Aphrodite, welcher das Schwein gleichfalls heilig war, ist kein bestimmter Anhaltspunct vorhanden.

131) Untersuch. p. 258 und 261.

132) Man setzte dafür selbst Legate in Testamenten aus, wie Inschriften beweisen cf. Gori mon. libert. et serv. praef. XXIX. Kirchmann de funer. Rom. lib. IV cap. 3. Bötticher Baumcultus der Hellenen 282, 292, 452 ff.

Anspielungen in epitaphischen Epigrammen zu verstehen. Anthol. lat. IV, 179:

Ver tibi contribuat sua munera, floreaserta.

Dieselbe Hora bringt Kränze, auf der Façade zur fröhlichen Hochzeitsfeier, auf der Schmalseite zum Todtenfeste; auf jener wird mit dem Kranze Altar oder Haus bekränzt, auf dieser ist der Kranz bestimmt, auf das Grab gelegt oder um das Grabmonument gehängt zu werden. Auch die hinter der Hore herschreitende, jugendliche Figur mit dem Obstkorb (καροῦν) oder der Obstschüssel (κέρυον) lässt sich ganz entschieden in gleicher Gewandung und gleicher Function bei Todtenopfern nachweisen. cf. Clarac I, pl. 191 No. 392. Sie ist eine der Frühlingshore verwandte Gestalt, welche den Ertrag des Jahres als primitiae zum Manenopfer darbringt. „Sie gehört,“ um mit Welcker Alte Denkm. IV, p. 58 zu reden, „zu der äusserst zahlreichen Klasse von Genrebildern, die in heiliger Handlung begriffene Personen jeden Alters einzeln oder in Gesellschaft mit grosser Einfachheit darstellen“. Wir müssen daher auch davon Abstand nehmen, jener Gestalt einen bestimmten Namen zu geben. Die Darstellung auf der linken Schmalseite hat also dasselbe Verhältniss zu der Façade, wie wenn auf den Façaden anderer Sarkophage eine dextrarum junctio bei der Hochzeit, auf der Schmalseite eine dextrarum junctio bei dem Abschiede der Ehegatten im Tode dargestellt wird, — das Entgegengesetzte dem Gedanken nach in ähnlicher oder fast gleicher Form. So finden wir öfters auf Schmalseiten der Sarkophage auf den Tod bezügliche Bilder, z. B. ein Todtenopfer Bartoli Admir. Tab. 5, die Schliessung des Mundes oder Besorgung des Leichnams für die Exequien auf einem unten zu erklärenden Hochzeitssarkophage bei Gori u. s. w. So ist ein Sarkophag des Belvedere im Vatican aus einer Wechselbeziehung zwischen Hochzeit und Tod zu verstehen (s. unten) und auf den Medea-Sarkophagen wird der Hochzeitsgott Hymenäus zum Todtengenius. Im Uebrigen ist noch zu bemerken, dass unser Relief allgemein als Todtenopfer zu fassen ist und dass

man nicht etwa ein bestimmt unterschiedenes, novemdial, feriae denicales (τρίτα, ἕννατα, τριακάδες) sehen darf. Das Bild steht an Stelle eines epitaphischen Epigrammes mit dem Gedanken Catull. 101, v. 7:

*quae more parentum
Tradita sunt tristis munera ad inferias,
Accipe,*

und

Accipe supremos, quis te donamus, honores.

Wenn der Sarkophag, wie Brunn mit Wahrscheinlichkeit annimmt, zunächst für eine vornehme Frau bestimmt war, so spricht das Relief ungefähr denselben Gedanken aus wie Anthol. lat. IV, 155:

HERMES COCCEIAE NICAE.

*Aeternam tibi sedem Hermes aramque dicavi,
Nice, optassemque, utinam tua fata superstes,
Ut mihi tu faceres, sed iniqua sorte maligna
Rapta jaces, annis jam viduata tuis.
Jam tibi Cybeles sint et rosa grata Diones
Et flores grati Nymphis et lilia sarta.
Sintque precor, meritis qui nostra parent tibi dona
Annua et hic manes placida tibi nocte quiescant.*

Ibid. IV, 146:

*Suscipe nunc, conjux, si quis post funera sensus,
Debita sacratis manibus officia.*

Der Deckel des Sarkophags ist an den beiden Vorderecken mit Masken und an den Schmalseiten mit liegenden Fackeln verziert. Die Fackeln erinnern an die Sitte, ut mortuos faces antecedant, und wurden auf dem rogos zusammengeworfen¹³³⁾. Die Zweizahl ist durch die Symmetrie bedingt, eine tiefere Bedeutung nach dem Sprachgebrauche inter utramque facem wird man hier ebensowenig zu suchen haben wie eine Identität mit der symbolischen Anwendung aufgerichteter Fackeln auf Sarkophagen, welche die Fort-

133) Kirchmann de funer. p. 83.

dauer der Lebensflamme nach dem Tode auszudrücken scheinen. Bezüglich der Masken¹³⁴⁾ bemerkt R. Rochette richtig, dass sie keinen dionysischen Charakter tragen, wenigstens nicht in der significanten Art wie z. B. auf den analogen Denkmälern von Monticelli und Mantua, aber ich möchte sie nicht mit Rochette als barbarische bezeichnen. Ihr mächtig sich hebendes und zu den beiden Seiten herabströmendes Haar, die tiefen Furchen der Stirn, die zusammengezogenen Augenbrauen und der überaus ernste Ausdruck lassen sie entweder als tragische oder ähnlich dem Hades auf der Vorderseite unseres Deckels erscheinen.

Ueber das Relief an der Vorderseite des Deckels haben ausser Platner, dessen Beschreibung auch hier nicht ohne Bedeutung ist; R. Rochette, Brunn und O. Jahn an den oben angeführten Stellen gehandelt, von denen der erste durch die Publication bisher unedirter Monumente und durch die Anregung zu einer eingehenden Interpretation, der dritte durch die methodische Vergleichung ähnlicher Monumente für die Ermittlung der Herkunft des künstlerischen Typus, der zweite durch die richtige Auffassung einer von allen anderen verkannten Hauptfigur sich Verdienste erworben haben. Es bleiben aber dessenungeachtet noch bedeutende Schwierigkeiten zu lösen übrig. Leider ist jenes Relief weniger gut als die andern und zwar gerade in denjenigen Theilen, welche für die Deutung wichtig sind, erhalten. Platner hat die Schäden im Ganzen richtig angegeben, aber weder er noch R. Rochette ist den Spuren genau genug nachgegangen.

Unser Relief gehört einer grossen Zahl von Denkmälern an, welche darin ein Gemeinschaftliches haben, dass zwischen den an die beiden Enden gestellten Gespannen der Selene und des Helios, von denen jenes in den Okeanos niedersteigt, dieses sich zum Himmel erhebt, Götter in der Mitte stehen. Diese Mittelstellung ist sehr verschieden: an dem östlichen

134) S. die Sammlung bei Labus Mus. d. Mant. III, p. 83 Anm.

Tympanon des Parthenon auf der Akropolis in Athen das erste Erscheinen der neugeborenen Athena im Olymp, am βῆθρον unter dem Throne des olympischen Zeus von Phidias die Geburt der Aphrodite, auf einer Kylix bei Welcker Alte Denkm. III, Taf. IX die Verfolgung des Kephalos durch Eos u. s. w. —, auf römischen Denkmälern die drei capitolinischen Gottheiten Jupiter, Juno, Minerva, die entweder allein oder in Gesellschaft von anderen Gottheiten erscheinen. Von den letzteren Denkmälern gehören zwei Hochzeitssarkophagen an, dem Sarkophag von Monticelli, auf welchem neben den drei capitolinischen Gottheiten die drei Parzen erscheinen, und, wie ich unten zeigen werde, dem Sarkophag von Mantua, auf welchem den capitolinischen Gottheiten Salus oder Fortuna beigezelt ist. Die mittlere Darstellung des Sarkophags von S. Lorenzo weicht von allen übrigen Denkmälern bedeutend ab und steht bis jetzt isolirt.

Bezüglich der Eckdarstellungen ist eine Controverse nicht wohl möglich. In der Ecke zur Rechten des Beschauers sieht man Selene mit bogenförmig wallendem Obergewande (*velificans sua veste*) auf einer biga in weitem Schritte dastehend und die Zügel haltend ihre Rosse abwärts in den Okeanos lenken. Vor ihr hält eine geflügelte weibliche Gestalt von jugendlichem Aussehen ein weit ausgespanntes Tuch nach ihr hin, die Νύξ κτανόπεπλος, αλολόπεπλος. Wenn wir in dem πέπλος mehr als eine Andeutung des Dunkels sehen dürfen, mit welchem sie die Erde verhüllt, so würden wir annehmen, dass sie ihn beim Nahen des Helios wie einen Schleier von der Erde wegnimmt. Auf den Deckelbildern der beiden anderen Hochzeitssarkophage erscheint an Stelle der Nacht ein Stern in Gestalt eines geflügelten Eros mit niedergesenkter Fackel, der Hesperos. Links vom Beschauer besteigt Helios soeben mit dem linken Fusse die Quadriga, während er den freischwebenden rechten nachzieht. Feuer schnaubend und ungestüm streben die Rosse nach der Höhe zu von dem göttlichen Führer, der in der Rechten die μάστιγὴ trägt, stramm aber leicht im Zügel gehalten:

*Gurgite de croceo surgunt ex more jugales,
Naribus elatis efflant e pectore lucem*¹³⁵).

Correspondirend der Nyx ist ihm Eos beigegeben, die ruhig und leicht einherfliegend ihr Haupt nach dem Gotte umwendet, auf den beiden anderen Sarkophagen der Phosphoros mit der erhobenen Fackel. Zu den Füßen des Helios liegt auf den linken Arm hingelehnt, den rechten erhoben, eine mächtige Mannesgestalt mit einem greisen, aber im Ausdrucke des Gesichtes kräftigen, in Haar und Bart reichen Haupte, um den Unterleib ein Gewand geschlagen. Sie ist zweifellos ein Repräsentant des feuchten Elementes, wahrscheinlich Okeanos¹³⁶) selbst, aus dessen Fluthen sich Helios erhebt und der dem gewaltigen Schauspiele des aufgehenden Tagesgestirnes erstaunt zuschaut. Er tritt auf den beiden anderen Hochzeitssarkophagen noch deutlicher als auf unserem Relief durch die Staunen ausdrückende Erhebung des einen Armes hervor und findet sich häufig anderwärts in Corresponzion mit einer weiblichen Meeresgottheit oder mit einer tellurischen Gottheit, welche ein Füllhorn trägt. Die rauhe, eingerissene Fläche über dem Okeanos bezeichnet R. Rochette als *montaigne abrupte*, er hätte sie einfach das Meeresufer nennen sollen wie auf der apulischen Kylix bei Welcker a. a. O., wo sich beim Herannahen des Helios ein Stern von dem Meeresufer in den Okeanos zu stürzen im Begriffe steht. Hinter dem Gespanne der Luna, aber von ihr abgewandt nach dem aufgehenden Helios zu, und vor dem Gespanne des Helios gleichfalls nach ihm zugewandt stehen die beiden Dioscuren mit Chlamys und eiförmiger Mütze, in den Händen *κρηττα* oder wahrscheinlicher *κέρτρα*, ihre mächtigen Rosse am Zügel haltend. Auf dem Sarkophage von Mantua — auf dem von Monticelli fehlen sie, — ist die Wendung der Köpfe dieselbe, aber sie befinden sich in Bewegung offen-

135) cf. Lippert Dactylioth. I, p. 62, 81 und 82.

136) S. unten Sarkophag von Pisa VI. Venuti monum. Matth. I, tab. XXXIII u. LI.

bar den Gespannen folgend. Ueberblicken wir Alles, so findet sich auf unserem Relief nichts, was nicht auf anderen mit capitolinischen Gottheiten in der Mitte nachzuweisen wäre oder was eine besondere Beziehung auf die Mittelgruppe verriethe (es ist dies für die Erklärung des Ganzen wichtig); nur Nyx und Eos (Hemera) ist unserem Sarkophag eigenthümlich, eine den Sinn des Ganzen nicht verändernde und gewiss schon alte Variante unseres Typus, aber jedenfalls von einer manus secunda, da wir auf dem erwähnten Vasengemälde und sonst Sterngenien finden. Schliesslich sei bemerkt, dass die Darstellung auf unserem Sarkophage die auf allen analogen Hochzeits-Denkmalern an Kunstwerth weit überragt; am tiefsten steht der Sarkophag von Monticelli.

Während demnach die Eckdarstellungen sich sicher erkennen lassen, bietet dagegen die Mitteldarstellung bedeutende Schwierigkeiten dar. Platner erkannte zuerst in der männlichen Figur Pluto und vermuthete in den beiden weiblichen Ceres und Proserpina. R. Rochette folgte derselben Erklärung und fügte hinzu, dass Pluto und Proserpina in einer dextrarum junctio begriffen sind, welche er in geistreicher Weise mit der Handgebung der Verlobten auf dem Untersatze combinirt und zum Ausgangspunkte seiner Erklärung macht. O. Jahn stimmte dieser Deutung der drei Gottheiten bei und stellte auch die dextrarum junctio der beiden Gottheiten nicht in Abrede, obwohl er sich bezüglich des Händereichens vorsichtig ausspricht. Brunn¹³⁸⁾ erkannte dagegen zuerst in der angeblichen Ceres eine Hora, che viene per richiedere il ritorno di Proserpina, stabilito per le leggi eterne, hielt aber an der Vermuthung einer dextrarum junctio der beiden Gottheiten fest und gründete hierauf eine Erklärung Rhein. Mus. a. a. O. Wir werden uns im Folgenden der Ansicht Brunn's, dass in der erwähnten Gottheit eine Hora zu erkennen sei, anschliessen, aber zeigen,

1) dass diese Hora nicht die Frühlingshora ist, wie Brunn

138) Ann. d. J. XVI (1845) p. 197, Anm. 1.

meinte, sondern die Herbsthora und dass demgemäss nicht die Zurückführung der Proserpina, sondern das Verweilen derselben im Orcus als stygische Hera dargestellt ist und dass

- 2) eine Händereichung zwischen den beiden Gottheiten nicht stattfindet, demgemäss auch die hierauf gegründete Erklärung des Ganzen unrichtig ist.

In der Mitte des Reliefs wird eine männliche Figur von zwei weiblichen umgeben, welche mit ihren Köpfen nach der männlichen so hingerichtet sind, dass die Gruppe völlig symmetrisch und in sich geschlossen ist. Hinter der Gruppe ist ein *παράπετασμα* ausgespannt, welches nach R. Rochette das sanctuaire anzeigt, wo die Gottheiten verehrt werden, wahrscheinlich jedoch wie in vielen anderen Fällen nur dazu dient, die Gruppe als eine einheitliche zu bezeichnen. Glaubt man aber einen festlich geschmückten Raum verstehen zu müssen, so kann, wenn die männliche Figur auf Hades gedeutet wird, nur an den unterirdischen *δόμος Ἄϊδαο καὶ Περσεφονείας*, das *Πλουτώνιον* und *Φερεφάττιον* gedacht werden. Die männliche Gestalt, welche völlig nackt ist, trägt in der erhobenen Rechten nicht etwa ein Scepter oder einen Stab, wie man bisher geglaubt hat, sondern eine Lanze, von welcher sich der untere, an den Fruchtkorb der nahestehenden Göttin angelehnte Theil und die Bruchstelle an der Kante des Sarkophags, sowie ganz deutlich die in dieselbe hineingearbeitete Lanzenspitze erhalten hat. Der zur Linken des Gottes stehende Hund wendet seinen Kopf nach dem Gotte und hat seine linke Vordertatze erhoben. Bei mehrmaliger Untersuchung des Originals glaubte ich deutliche Spuren wahrzunehmen, dass zwei hintere Köpfe des Hundes abgebrochen seien, wie auch Brunn a. a. O., dessen Abhandlung mir damals nicht zur Hand war, angenommen hat; indessen stellte dies Herr Dr. Matz in Rom in Abrede und bei erneuter Untersuchung musste ich wenigstens so viel zugestehen, dass das ehemalige Vorhandensein von drei Köpfen nicht über allem Zweifel feststehe. Herr Dr. Matz machte

die richtige Bemerkung, dass um den erhaltenen Kopf kreuzweise ein Band geschlungen sei, welches sich nach Oben fortsetzt und in der abgebrochenen Hand des Gottes geendigt haben muss. Es wäre also gerade das Moment, welches unbedingt für die Deutung als Pluto entscheiden würde, unsicher. Man könnte an Jupiter Custos¹³⁹⁾ oder Conservator

139) O. Jahn dachte zuerst an Jupiter Custos, liess aber sofort diesen Gedanken wieder fallen. Da die Mittelgruppe unseres Reliefs allein steht und stark beschädigt ist, so ist es wohl nicht überflüssig, jene Andeutung durchzudenken. Vor Allem ist klar, dass die Göttin zur Linken des Gottes, welche ausser der Stephane des Hauptes und dem abgebrochenen Scepter in der Linken keine Attribute hat, nur nach der Deutung der männlichen Gottheit benannt werden kann, entweder Persephone oder Hera. Im ersten Falle ist anzunehmen, dass mit der rechten Hand der Göttin eine Taube, Blume oder Aehnliches, im zweiten Falle, dass eine Patera abgebrochen ist. Fehlte der männlichen Gottheit der Hund und hätte sie an Stelle der Lanze ein Scepter, so würde Jeder hier einen Zeus erblicken. Dafür spricht das *ἀνάκτορον τρίγωνον*, während bekanntlich dem Hades meist das Haar in die Stirne hängt, und die völlige Nacktheit beim Stehen. Aber auch die Lanze ist Zeus nicht fremd, er trägt sie in seiner Rechten, den Blitz in der Linken als Jupiter Imperator auf Münzen Domitians, als Jupiter Custos auf Münzen des Nero abwechselnd mit Victoria, als *Ζεὺς Ἐπιτάμιος* zusammen mit dem Doppelbeile. Jupiter mit dem Hunde ist vermuthungsweise als Custos bezeichnet worden. *Creuzer ad Cic. de nat. D. II, 27, p. 315 und III, 25, p. 633. Gerhard A. B. Prodrömus p. 40. Bei Bartoli vet. luc. II, 1* liegt der Hund um die Oeffnung der Lampe und steht mit Jupiter, welcher in gewöhnlicher Weise mit Chlamys, Scepter und Blitz versehen und stehend gebildet ist, in keiner unmittelbaren Verbindung. Auf der Lampe *Mus. Passer. T. XXX* sitzt Jupiter auf einem mit Greifenfüssen verzierten Throne gleichfalls Blitz und Scepter in den Händen und hat zu den Seiten des Thrones zwei Hunde, die mit den Köpfen nach dem Gotte gerichtet sind. Würde nun in der zur Rechten des Zeus stehenden Göttin mit dem Fruchtkorb eine Ceres gesehen, so würde die ganze Gruppe nur als eine Modification der gewöhnlichen Darstellung der drei capitolinischen Gottheiten zu betrachten sein, d. h. an Stelle der Minerva wäre Ceres getreten. Allein es sprechen hiergegen die gewichtigsten Bedenken. Ceres trägt in der Plastik keine Sichel, so nahe ihr auch dieses Symbol liegt, ferner ist ihr der Vogel, welcher an dem Zweige des abgebrochenen Baumstammes pickt, fremd, auch das unmittelbare Einheimsen der Früchte (*θησαυρίζειν*) kommt ihr nicht zu, sie trägt nur Früchte in den Händen oder hat sie neben

oder auch an den schönen Jäger Kephalos denken, der auf dem Vasenbilde bei Welcker A. D. III, Taf. IX zwischen Selene und Helios erscheint, aber für Kephalos wäre die Gestalt nicht jugendlich genug und gegen Jupiter Custos spricht, dass dieser Gott mit Ceres oder der Herbsthore so wenig wie Ζεύς Κωτήρ in Beziehung steht. Eine einfache Lanze kann ich zwar in der Hand des Pluto nicht nachweisen, bei Pindar Ol. IX, 33 trägt er ἀκινήταν ῥάβδον, ἣ κατάγει κοίλαν πρὸς ἀγυῖαν θνασκόντων, ferner den poseido-

sich zu Füßen stehen. Alle diese Momente sprechen für die Herbsthore, wie oben gezeigt ist. Sodann lässt sich die Verbindung des Jupiter Custos oder Conservator mit Ceres nicht nachweisen, so oft auch sonst Jupiter mit Ceres verbunden erscheint. Der Cultus des höchsten Gottes mit den beiden Attributen Custos und Conservator hat mit Ackerbau, Unterwelt und Aehnlichem nichts zu thun, sondern bezieht sich auf die Rettung aus Gefahren, wie die Fixirung dieses Cultus unter Domitian beweist. Tac. Hist. 3, 74. Suet. Dom. 5. Die in der erwähnten Stelle des Tacitus enthaltenen Worte Jovi Conservatori aram posuit casus in marmore expressam deuten auf die Darstellung historischer Kämpfe und die wunderbare Rettung Domitians aus Lebensgefahr und Jovi suo templum ingens seque in sinu Dei sacrauit auf eine Tempelstatue des Jupiter, welche den Domitian auf dem Schoosse oder im Arme trug. Die Inschrift bei Orelli 1228 bezieht sich auf die Befreiung von bösem Zauber durch Jupiter O. M. Custos Conservator. S. ibid. 1225—1227, Henzen suppl. 5619 und 5619 a. Preller röm. Mythol. p. 212 bemerkt richtig, dass dieser Cultus aus dem des Κωτήρ hervorgegangen sei, von dem gleichfalls nicht nachgewiesen werden kann, dass er mit Demeter oder der Herbsthore in irgend einer näheren Beziehung steht. Auch sonstige Bedenken lassen sich nicht übersehen. Auf keiner der erwähnten Sepulchrallampen hat Jupiter den Hund an der Leine oder trägt einen Speer, er ist also nicht wie auf unserem Relief als Jäger dargestellt. Andererseits fehlt auf den Münzen dem inschriftlich bezeugten Jupiter Conservator und Custos der Hund und beide tragen auch nicht immer eine Lanze. cf. Eckhel. D. N. für Jupiter Conserv.: VI, 379 Domit. VIII, 9 Dioclet. VIII, 19, 20 Maxim. VIII, 64 Licin., für Jupiter Custos: VI, 272 Nero, VI, 333 Vespas. VI, 393 Domit. Durch die Münzen wird also der Hund als Attribut des Jupiter Custos, Conservator oder Imperator nicht bestätigt. Auf der Sepulchrallampe bei Bartoli kann der Hund unabhängig von Jupiter aufgefasst werden, auf der des Mus. Passer. stehen die Hunde an Stelle von Adlern, die ja selbst κότες Διός genannt werden, und bezeichnen Jupiter zugleich in seiner Allherrschaft auch über die Unterwelt.

nischen Dreizack und den vielbesprochenen Zweizack¹⁴⁰⁾, aber dieser Zweizack ist bisweilen so lanzenförmig gebildet, dass ein zweiter Haken ganz untergeordnet erscheint.¹⁴¹⁾ Die Beschaffenheit der Bruchstelle an unserem Sarkophage ist entschieden von der Art, dass ein Nebenhaken an der Lanze abgebrochen sein kann. Auch der einköpfige Hund steht einem Pluto nicht entgegen, wir finden ihn Gerhard Auserl. Vas. I, Taf. XLVI. Zweiköpfigkeit ist in älterer Zeit sogar Regel *ibid.* CXXIX, CXXX, CXXXI, und ganz gewöhnlich auf römischen Sarkophagen. cf. O. Jahn Darstellungen der Unterwelt in Ber. d. sächs. Gesellsch. d. W. 1856 p. 279 Anm. Aber für einen Hades oder Pluto schlechthin werden wir diesen Gott freilich nicht halten dürfen. Das *τρίχωμα ἀνάκισλλον*, die völlige Nacktheit beim Stehen und die Haltung der Lanze charakterisirt ihn als Zeus-Hades, *Ζεὺς χθόνιος*, Jupiter infernus, Stygius¹⁴²⁾ nach der schon in den homerischen Gedichten vorkommenden Anschauung, welche in der klassischen Zeit weiter ausgebildet und in der nachklassischen allgemein geworden ist. So sehen wir einen Zeus-Hades thronend mit den Attributen des Adlers, Cerberus und Modius auf einem geschnittenen Steine bei Wieseler Denkm. II, Taf. LXVII, n. 854 und in einer Marmorstatue *Anc. Marbles in the Brit. M. P. X, pl. 43, No. 2* und *Clarac pl. 396 D, No. 669 A*. Durch die Attribute der Lanze und des Hundes ist *Ζεὺς χθόνιος* speciell als Todtenjäger dargestellt, als *Ζαγρεὺς ὁ μέγας ἀγρεύων, θεῶν πανυπέριστος πάντων*¹⁴³⁾, wie er auch von römischen Dichtern als Jäger und Krieger geschildert wird. Die zur Linken des Hades stehende Göttin trug in ihrer Linken ein von den bisherigen Erklärern nicht

140) Welcker griech. Götterl. I, 630; II, 484. Alte Denkm. III, 94 Taf. XII, *Bullet. arch.* 1856, p. 41.

141) Kylix im Städelschen Institut bei Welcker a. a. O. Siehe auch *Mon. d. J. I, Taf. I, 4* mit einer Blume, Gerhard Auserl. Vas. I, XLVI.

142) Nägelsbach nachhomer. Theol. p. 125. *Sil. Ital. I, 386, VIII, 116.* Jupiter Tartareus, niger.

143) S. Hermann Aesch. I, p. 331.

bemerktes Scepter, von welchem sich oben an der Kante Bruchstellen erhalten haben; ihre Gewandung ist die einer Matrone, ein gegürteter χιτών ποδήρης und ein ἐπίβλημα, welches von der rechten Schulter herabgesunken ist. Sie kann bei dem Mangel unterscheidender Attribute ebensowohl als Persephone wie als Hera aufgefasst und ihre Benennung nur nach dem nebenstehenden Zeus-Hades erhalten: sie ist eine Hera-Persephone, eine Juno inferna, Stygia oder Averno¹⁴⁴). Der neben ihr stehende abgebrochene Baumstamm dient wahrscheinlich nicht blos zu technischen Zwecken, sondern ist wie auf anderen Reliefs für die Unterwelt charakteristisch. Die von R. Rochette zuerst aufgestellte und von Brunn weiter verfolgte Behauptung, dass sich die beiden Gottheiten die Hände reichen, lässt sich nicht halten, denn einerseits würde keine dextrarum, sondern eine dextrae et sinistrae junctio entstehen, da Hades der Persephone die Linke gäbe¹⁴⁵), und ferner hält Hades in der linken Hand die Leine, die am Hunde befestigt ist. Ausserdem aber zeigt die Richtung des rechten Armes der Persephone am Original, dass ein Zusammentreffen der Hand mit der des Hades nicht möglich ist. In der abgebrochenen Hand muss die Göttin ein Attribut getragen haben, durch welches sie als Persephone charakterisirt wurde, wahrscheinlich eine Taube. Die zur Rechten des Hades stehende Göttin scheint auf den ersten Blick eine Demeter zu sein und dafür könnte, abgesehen von dem mythischen Zusammenhange dieser Göttin mit Hades und Persephone, die häufige Nennung des Pluto und der Ceres auf römischen Inschriften¹⁴⁶) und die grosse Rolle, welche Ceres in dem Todtencultus der beiden klassischen Völker spielt, sprechen, auch von Seiten der Gewandung und Haltung wäre nichts einzuwenden. Dessenungeachtet hat sie

144) Nägelsbach nachh. Th. p. 126. Ruperti ad Sil. Ital. XIII, 601.

145) Es kann für die Zulassung einer derartigen Handgebung der Alcestissarkophag nicht geltend gemacht werden, da hier Petersen mit Recht ein böses omen sieht. Archäol. Zeit. 1863, T. XVII.

146) Henzen z. Orell. No. 5711.

Brunn richtig als Hore bezeichnet, unrichtig jedoch als die Frühlingshore, welche mit Persephone auf die Oberwelt zurückkehren wolle. Ueber die Verwechslung der Frühlings- und Herbsthore auf anderen Reliefs haben wir schon p. 62 gesprochen. Als Herbsthore trägt sie die Sichel, von welcher an der oberen Kante sichere Spuren vorhanden sind ebenso wie der Genius des Herbstes¹⁴⁷); weder bei einer Frühlingshore noch bei Demeter¹⁴⁸) lässt sich dies Symbol mit Sicherheit nachweisen; als Herbsthore ferner sammelt sie Herbstfrüchte, augenscheinlich Aepfel in den zu ihrer Linken stehenden Korb, der kein Altar ist, wie O. Jahn angibt, sondern am Originale deutlich das Flechtwerk zeigt. Sie nimmt nicht Früchte aus dem Korbe heraus, sondern lässt sie in denselben aus ihrer Hand hineinfallen, kurz sie ist die Walterin über die Aerndte und die Schätze des Orcus (Orci messis oder thesaurus), die θαλαμηπόλος oder ταμειύτρια Πολυδέκτου, Πολυδέγμωνος, welcher als Πλούτων πλουτοδοτεί γενεήν βροτέην καρποῖς ἐνιαυτῶν Orph. Hymn. 18, 5. Als Herbsthore ist sie endlich charakterisirt durch den neben ihr stehenden, blätterlosen Baumstamm (keine „Cista“, wie O. Jahn angibt), der so häufig auf Sarkophagen ein Bild der ersterbenden Natur und des ersterbenden Menschen ist. Der am Zweige des Baumstammes pickende Vogel, kein Rabe, sondern, wie es scheint, eine Taube, die sich kümmerlich von

147) Herbsthore mit der Sichel auf dem athenischen Sarkophag Wieseler Denkm. II, T. X, No. 117. cf. auch ib. T. LXXIV, 960. T. LXXV, 964 u. 965. Benndorf-Schöne Later. Mus. p. 257. Wenn die Sommerhore bisweilen die Sichel trägt, so spricht dies nicht gegen unsere Erklärung, da die Hore auf unserem Relief Herbstfrüchte neben sich hat; keinesfalls aber kann die Frühlingshore die Sichel tragen.

148) Claudian. XL, epist. II, 41 sagt zwar: Nec quod nostra Ceres numerosa falce laboret Aurataeque ferant culmina celsa trabes, aber schon J. M. Gesner bemerkt zu dieser Stelle: Dat igitur ipsi Cereri falcem, qua fruges quas produxit resecat, quod gestamen illius in antiquo monumento nondum observavi. Ich kenne nur Ein derartiges Denkmal der Plastik, einen Smaragd-Pras bei Lippert Dactyl. I. p. 44, No. 97, den ich nicht im Original gesehen habe, doch erregt schon die ungewöhnliche Grösse des Steines Verdacht.

den Resten des Herbstes nährt, gehört demselben Kreise von Anschauungen an¹⁴⁹⁾. Alles dies wird zusammen als Todes-symbol bezeichnet bei Stat. silv. II, 1, 200 *Epicedion in Glanciam* :

*Mox ubi delicias et rari pignus amici
Sensit et amissi puerum solatia Blaesi
Tollit humo magnaue ligat cervice diuque
Ipse manu gaudens vehit et quae munera mollis
Elysi, steriles ramos mutasque volucres
Porxit et obtuso pallentes germine flores. . .*

149) Die an dem Zweige eines Baumstumpfes pickende Taube hat dieselbe Bedeutung wie die Maus und das Kaninchen, welche auf Sarkophagen an Früchten naschend dargestellt werden, es sind Bilder des Lebens in schüchterner Verborgenheit und Genügsamkeit. Man wird sich in diesen Dingen ebenso vor der Annahme eines „bedeutungslosen Bilderschmuckes“ als der „mystischen Tiefe“ zu hüten haben. Den erwähnten drei Thieren wird von den Alten derselbe Charakter beigelegt, der Taube der *naturalis pavor* und *timor*, der Maus und dem Kaninchen das lichtscheue Wesen und das Leben unter der Erde, wodurch sie Symbole des unterweltlichen Lebens nach dem Tode werden. S. Gesner thes. s. v. *cuniculus*. Die Taube als unterweltliches Symbol steht augenscheinlich mit *Pherephatta* und *Ἀποδότην ἐπιτρούστα* in Verbindung, vielleicht hat aber auch der Gedanke an die *columbaria*, an die den Taubenschlägen ähnlichen Grabkammern mitgewirkt. Die auf den Sarkophagen so häufig und in so verschiedenen Situationen vorkommenden Vögel sind nur selten bedeutungslos, aber man darf freilich nicht immer in ihnen das Bild der Schatten als *ὄψι-θεσ τετραπόδες* sehen wollen. Wo sie auf Bäumen sitzen und lustig nach Früchten naschen oder als ganze Familien in *florea sarta* nisten, sind sie Bilder elysischer Glückseligkeit entsprechend den Schilderungen des Pindar, Tibull u. A. Nur wo sie sich zum Aether erheben, sind sie bisweilen Bilder der aus dem Körper entschwebenden Seele, wofür Plutarch in seiner Trostepistel an Apollonia die literarische Nachweisung gibt. Wiederum anders sind natürlich die Vögel in den Händen von Genien zu erklären. Die Behandlung ist übrigens selbst da, wo ein religiöser Gedanke zu Grunde liegt, häufig so spielend und genrebildartig, dass man nichts als den Gegensatz des heiteren, immer sich fortzeugenden Lebens gegenüber dem Tode darin sehen kann. Eine ganze Vogelfamilie nach Beeren pickend auf einem Sepulchraldenkmal Hawkins Br. M. III, 58, R. VIII, Taube und Kaninchen zusammen ohne alle religiöse Beziehung Gori inscr. ant. III, T. IX.

Die Herbsthore führt uns zu der richtigen Auffassung der ganzen Gruppe, die bisher verfehlt worden ist. Nichts deutet auf die *ἄνοδος*, aber auch nichts auf die *κάθοδος* der Persephone, für welche Situationen die Kunst besondere Typen ausgebildet hat. Die Herbsthore geht aber der hinabfahrenden Persephone voraus, denn im Herbste, wenn die Früchte eingeheimst sind, die Felder kahl stehen und die neue Aussaat beginnt, wird die *κάθοδος* gefeiert, erst im Frühling die *ἄνοδος*¹⁵⁰). Unsere Gruppe stellt das Verweilen der Persephone im Hades dar als *δέσποινα* an der Seite ihres ernsten Gemahles zusammen mit der Herbsthore, die mit ihr hinabgegangen ist. Nicht die geraubte und nicht die zurückkehrende, sondern die versöhnte und ihrer hohen Würde wohl bewusste Göttin steht vor uns. Herrschend in höchster Machtfülle wie Zeus und Hera erscheinen hier τὼ θεῶ, eine Gruppe ernst und gross, das erhabene Bild des chthonischen Zeus und der stygischen Hera, welche über Leben und Tod walten, neben ihnen die Dienerin immer bereit den *ἠναυπότ* der Götter zu füllen. So lässt Claudian. de rapt. Proserp. I, 55 die Lachesis sagen:

O maxime noctis

Arbiter umbrarumque potens, cui nostra laborant

Stamina, qui finem cunctis et semina praebes

Nascendique vices alterna morte repandis,

Qui vitam letumque regis. Nam quidquid ubique

Gignit materies, hoc te donante creatur

150) Preller gr. Myth. I, p. 598, Anm. 2. — Bezüglich der weiblichen Figur auf dem Relief in Mantua (Labus Mus. d. M. I, tav. 3), welche von Brunn als Hore gedeutet worden ist, bemerkt Wieseler A. D. II, LXVIII, No. 857 richtig, dass diese Deutung mehrfachen Bedenken unterliege. Sicher steht die Frühlingshore auf dem Relief des Palazzo Rospigliosi bei Millin Gall. LXXXVII, No. 341. Hierdurch zeigt sich aber zugleich die Unrichtigkeit der Annahme, dass die auf unserem Relief dargestellte Hore die Frühlingshore sei. — S. auch Welcker A. D. III, p. 100 u. 103.

*Debeturque tibi certisque ambagibus aevi
Rursus corporeos animae mittuntur in ortus.*¹⁵¹⁾

Fragen wir nun, wie die Mittelgruppe mit den beiden Seitengruppen zu verknüpfen ist, so müssen wir davon ausgehen, dass, wo die drei capitolinischen Gottheiten die Mitte bilden, offenbar die ewige und unveränderliche Weltordnung und Weltregierung, welche in den drei höchsten römischen Gottheiten und in dem sich immer gleichbleibenden Wechsel von Tag und Nacht repräsentirt wird, dargestellt ist. Hiermit stimmen auch die Inschriften von Münzen überein.¹⁵²⁾ Unser Deckelbild enthält dieselbe Idee, aber entsprechend der Veränderung der Mittelgruppe nur in Beziehung auf ein einzelnes Moment der Weltordnung und Weltregierung, in Bezug auf den Tod, der durch die Herrschaft der Todestgötter ausgedrückt ist. Demnach ist sein Sinn: Die Herrschaft der Todesgötter, d. h. der Eingang der Sterblichen in die Unterwelt ist ewige Weltordnung wie der ewige Wechsel von Tag und Nacht, ein *Μοιροκραντος θεσμός*, wie man mit einem äschyleischen Ausdrucke kurz sagen könnte. Leben und Tod ist in ewigem Kreislaufe begriffen und allen gemeinsam ist Hades. Es ist derselbe Gedanke, auf welchen Plutarch in seiner Trostschrift an Apollonius immer wieder zurückkommt und den er fast bis zur Ermüdung mit Dichterstellen belegt. Unmittelbar zur Erklärung unseres Reliefs kann cap. 10, p. 106 F dienen, da diese Stelle eine Hindeutung auf die Analogie des Natur- und Menschenlebens enthält: *ἡ πρώτη οὖν αἰτία ἡ δείξασα ἡμῖν τὸ τοῦ ἡλίου φῶς ἡ αὐτὴ καὶ τὸν ζοφερὸν ἄδην ἄγει· καὶ μήποτε τοῦδε εἰκῶν ἢ ὁ περὶ ἡμᾶς ἀἦρ ἐν παρ' ἐν ἡμέραν καὶ νύκτα ποιῶν, ἐπαγωγὰς ζωῆς τε καὶ θανάτου καὶ ὕπνου καὶ ἐργηγόρσεω.* Ferner cap. 5, 103 F: *Ζητεῖν οὖν ἐν ἀβεβαίοις βέβαίον τι λογιζομένων ἐστὶ περὶ τῶν πραγμάτων οὐκ ὀρθῶς·*

151) Ueber die königliche Würde der Proserpina cf. *ibid.* II, 277.

152) R. Rochette *Mon. Ined.* p. 396 hat gegenüber Visconti zuerst diese Interpretation gegeben und auch auf diese Münzen aufmerksam gemacht.

Τροχοῦ περιτείνοντος ἄλλοθ' ἢ ἴτερα
'Απις ὑπερθε γίγνεται', ἄλλοθ' ἢ ἴτερα.

Stat. silv. II, 1, 209:

Omnia functa

*Aut moritura vides, obeunt noctesque diesque
Astraque nec solidis prodest sua machina terris.*

Anthol. lat. IV, 146 u. 14:

*Nascentes morimur finisque ab origine pendet,
Illa eadem, vitam quae inchoat, hora rapit.*

Weiteres ist in unserem Bilde nicht enthalten. R. Rochette und Brunn glaubten, dass unter dem Bilde der Rückkehr der Persephone aus dem Hades die παλιγγενεσία der menschlichen Seele dargestellt sei, aber die dafür geltend gemachten Gründe beruhen auf unrichtiger Auffassung des Thatbestandes. Wir haben gesehen, dass ein Händereichen des Hades und der Persephone als Symbol des Abschiedes oder der Entlassung der Göttin auf die Oberwelt nicht stattfindet; auch das Stillestehen des Dioscuren vor dem Wagen der Selene und die Wendung seines Kopfes scheinbar nach Persephone ist anders aufzufassen. Die Dioscuren sind auch auf anderen analogen Denkmälern nicht in Bewegung begriffen ohne einen besonderen, den Sinn der Darstellung verändernden Grund, z. B. auf dem Deckelbilde des Sarkophags von Mantua. — Der Dioscur wendet sich ferner nicht nach Persephone, sondern nach Helios hin genau wie auf dem genannten Sarkophage und dem von R. Rochette edirten borghesischen Relief, wo Selene ganz das Gleiche thut, unzweifelhaft in dem Sinne, dass die Nacht mit ihren Begleitern vor dem gewaltigen Schauspiele der aufgehenden Sonne, welchem alles Dunkel und alle Sterne weichen müssen, rasch und schüchtern flieht. Derselbe Gedanke ist mit feinem Naturgefühle auf der mehrfach erwähnten Kylix bei Welcker in den Sternengienien ausgedrückt, welche sich beeilen vor der aufgehenden Sonne in den Okeanos einzutauchen. Die Uebermacht des Helios über Selene ist gewiss auch der Grund, dass jener eine Quadriga, diese eine Biga hat. Sodann scheint

es wenig passend, dass der der Selene und Nyx beigegebene Dioscur, der doch offenbar selbst in der κάθοδος begriffen ist, bei der angeblich jetzt vorgehenden ἀνοδος der Persephone mithelfen soll. Auch darin, dass Selene untergeht und Helios aufgeht, ist nicht etwa der Gedanke enthalten, dass der Dämmerungsschein oder die Mondnacht des diesseitigen Lebens nach dem Tode des Menschen in den hellen Sonnenschein eines von den Fesseln des Körpers freien Geisteslebens übergehe, oder dass die Heteremerie der Dioscuren schon in sich eine παλιγγενεσία enthalte. Wo man Helios und Selene mit ihren Gespannen darstellte, musste natürlich die eine Gottheit im Untergehen, die andere im Aufgehen erscheinen und hiermit ergab sich das Uebergewicht des Helios von selbst. In der Formbildung und Gruppierung sämtlicher Gestalten ist also durchaus nichts enthalten, was auf eine ἀνοδος der Persephone schliessen liesse. Ich weiss sehr wohl, dass der Mythos in der römischen Kaiserzeit aufhört heilige Geschichte zu sein und dass er zur Allegorie, zum bloßen Sinnbilde und Spiegel religiöser Ideen geworden ist; es ist ferner zweifellos, dass der Mythos von der κάθοδος und ἀνοδος der Persephone schon in der klassischen Zeit zu einem tief sinnigen Parallelismus des Natur- und Geisteslebens ausgebildet wurde, der in der Zeit des allgemeinen religiösen Synkretismus eine erneute Bedeutung gewann, aber es ist ebenso unzweifelhaft, dass wenn der Verfertiger unseres Sarkophages unter dem Bilde des Mythos von der Rückkehr der Persephone aus dem Hades auf die Oberwelt die παλιγγενεσία der menschlichen Seele darstellen wollte, er den hierfür in der Kunst ausgebildeten Typus wählen musste, der von unserem Deckelbilde durchaus verschieden ist.

Dagegen acceptiren wir gerne den ersten Satz von Brunn: „Eine Hochzeit auf einem Sarkophage führt uns nothwendig auf ein Ehepaar zurück, welches der Tod getrennt hat“. Wenigstens auf diesem Sarkophage, wo die Darstellung der Hochzeit vorwaltet, nicht aber auf denen, wo die Hochzeit nur ein Moment unter mehreren ist. Wir glauben auch

einen Zusammenhang der Façadenbilder mit dem Deckelbilde annehmen zu müssen, lassen aber die Bilder der Schmalseiten, die auch auf den meisten anderen Sarkophagen unabhängig von der Façade sind, unberücksichtigt. Der uns wahrscheinliche Zusammenhang ist freilich ein einfacherer als der von R. Rochette und Brunn angenommene, aber, wie wir hoffen, der allein wahre:

Der Untersatz stellt treue Ehegatten in dem herrlichsten und erhabensten Augenblicke ihres Lebens dar, in dem Augenblicke, da sie eben zusammentreten zu dem Bunde der Liebe, der durch die Himmelskönigin Juno seine Weihe empfängt unter der sichtbaren Huld der Götter, die Gaben bringend an dem Feste selbst Theil nehmen, — ein Bild eines gottgeweihten und gottbegnadeten Daseins aus goldener Zeit:

Praesentes namque ante domos invisere castas

Heroum et sese mortali ostendere coetu

Coelicolae nondum spreta pietate solebant.

Aber das Leben der Sterblichen — so verknüpft sich das Deckelbild mit dem Hauptbilde — ist ewigen Gesetzen unterworfen. Wenn das Leben verblüht ist und seine Früchte getragen hat, dann hält Hades seine Aerndte und sammelt Alle in seine δώματα, wie die Herbstthore die Früchte des Feldes einheimst, Er der unentfliehbare Παντοδέκτης, der Ἀγχιλαός. Nicht Frömmigkeit, nicht Götterhuld, nicht die Liebe der Ehegatten schützt vor diesem gemeinsamen Loose. Es ist wesentlich derselbe Gedanke, welcher sich in der Darstellung der vier Jahreszeiten auf den Sarkophagen ausspricht, in deren Mitte gleichfalls eine dextrarum junctio der Ehegatten dargestellt ist. Der Hauptnachdruck ist hier auf die Naturgemässheit des Verlaufes des menschlichen Lebens gelegt, die bloße Nothwendigkeit wird so zur Weisheit und Providenz, mit welcher das fatum nach der Anschauung des Plutarch identisch ist. Ist die sehr wahrscheinliche Ver-

muthung von Brunn richtig, dass der Sarkophag für eine vornehme Frau bestimmt war, so wäre der Inhalt der Bilder der Façade und des Deckels annähernd in den schönen Versen des Properz ausgesprochen:

Quid mihi conjugium Paulli, quid currus avorum

Profuit aut famae pignora tanta meae?

Num minus immites habui Cornelia Parcas?

En sum, quod digitis quinque levatur, onus.

Die grosse Dimension des Sarkophags lässt aber die Annahme zu, dass auch der Gemahl hier seine Ruhestätte fand; es ist ja bekannt, dass in einem Sarkophage oft mehrere Gerippe gefunden worden sind. —

Wir lassen auf den Sarkophag von S. Lorenzo das Relief der Façade eines Sarkophags in der sala delle Muse des Museo-Pio-clementino folgen trotz erheblicher Verschiedenheiten aus dem Grunde, weil wie auf dem ersten eine dextrarum junctio und ein Opferzug in Bewegung, aber noch nicht der Beginn des Opfers selbst wie auf den Sarkophagen der folgenden Klasse dargestellt ist. Abgebildet ist das Relief bei Guattani Monum. ant. o notizie per l'anno 1785, p. LXI im Ganzen getreu, aber mit zu grosser Schärfe der meist abgestümpften Contouren an den Attributen des Opferzuges; die beigegebene Erklärung hat alles Wichtige verfehlt. Die Zeichnung bei Pistolesi Vaticano descritto V, p. 181 ist nicht getreuer, in einigen Punkten sogar weniger zuverlässig. Boettiger aldobrandin. Hochzeit p. 149 behandelt das Relief nur summarisch, ohne auf seine Eigenthümlichkeiten einzugehen. Die Beschreibung von Gerhard Beschr. St. R. II, 2, p. 220 hat gegenüber der Erklärung von Guattani keinen Fortschritt gemacht und enthält einige sachliche Irrthümer, die ihren Grund wahrscheinlich darin haben, dass das Relief sehr hoch und ungünstig hängt. Zoega Bass. I, p. 255 spricht einige Vermuthungen über den Zusammenhang der Darstellung mit Kaiserhochzeiten aus. Das Relief ist daher in allen wesentlichen Punkten, die einer speciellen Erörterung bedürfen, noch unerklärt. Die Bemerkung Gerhard's, dass es wegen

An der *dextrarum junctio* haben wir mehrere, zum Theil erhebliche Verschiedenheiten von den meisten übrigen Denkmälern hervorzuheben. Die Braut ist tiefer als gewöhnlich verschleiert, das über den Kopf gezogene Obergewand, welches nur bis etwa unter die Kniee reicht — auch hier kein flammeeum, denn sonst würde die Braut blos mit einer *tunica* bekleidet sein — fällt bis knapp über die Augen herab und bedeckt die Wangen dergestalt, dass von dem Gesichte nur wenig sichtbar ist. Wenn wir hierin einen Zug erblicken müssen, der auf engen Anschluss an griechische Denkmäler hinweist, so ist doch im Wesentlichen die Darstellung eine ächtrömische. Der Bräutigam trägt die *tabulae nuptiales* und ist mit der *toga* bekleidet, neben ihm sitzt ein älterer Römer in ächtrömischer Gewandung auf einem mit Greifen- oder Löwenfüßen verzierten Sessel, der mit franzenreichem Zeuge überdeckt ist. Ob Vater oder ein anderer naher Verwandter lässt sich natürlich nicht entscheiden, an einen Magistrat¹⁵⁴⁾ oder gar einen Priester, der *ad modum confarreationis* die Trauung vornahm, ist nicht zu denken. Seine innige Theilnahme an der Action gibt sich sowohl durch seine ganze Haltung, wie namentlich auch durch die Erhebung des rechten Armes, dessen vorderer Theil hinter dem Rücken des Bräutigams versteckt ist, unzweideutig kund. Den Sessel möchte ich entsprechend den Münztypen für eine *sella curulis*¹⁵⁵⁾ erklären und hiermit wenigstens soviel als sicher stehend annehmen, dass das Relief das Andenken an die Hochzeit in einer vornehmen Familie, deren Mitglieder Staatsämter bekleidet hatten, erhalten soll. Es dürfte daher auch nicht gleichgültig sein, dass der sitzende Römer eine *toga praetextata* trägt. Mit diesen beiden Momenten verbindet sich dann noch das dritte, dass eine hinter

154) Auch der Gedanke an einen *signator tabularum* wird abzuweisen sein, da die Figur für einen solchen zu bedeutend und würdevoll ist.

155) Oft auf Familienmünzen Eckhel D. N. V., p. 153, 165, 177, 182, 236, 237, 265, 274.

dem sitzenden Römer stehende weibliche Figur mit einem Helme auf dem Kopfe, höchst wahrscheinlich eine Roma, dem Bräutigam einen Kranz auf das Haupt zu setzen im Begriffe ist. Der Künstler hat also im Marmor den Gedanken dargestellt, den mehrere Epithalamien aussprechen: Stat. silv. I, 2, 70.

Clarus de gente Latina

*Est juvenis, quem patriciis majoribus ortum
Nobilitas gavisa tulit praesagaque formae
Protinus e nostro posuit cognomina coelo.*

v. 187. *Jamque parens Latius (cujus praenoscerent mentem
Fas mihi) purpureos habitus juvenique curule
Indulgebit ebur . . .*

cf. auch III, 3, 115 ff. Claudian. epith. Pall. et Cel. XXXI, 59:
*Fascibus insignes et legum culmine fultae
Convenere domus et qui lectissimus orbi
Sanguis erat.*

Hiermit ist Alles erklärt und weiter möchte ich nicht gehen. Die Vermuthung Guattani's, dass in dem sitzenden Römer Brutus zu erkennen sei, welcher bei der Hochzeit des Cato und der Martia auspex war, oder der Kaiser Septimius Severus, ist ebenso unsicher wie die von Zoega, dass das Relief die Nachbildung eines Kunstwerkes sei, welches die Hochzeit des Caracalla dargestellt habe. Es ist zwar der Gedanke an die Möglichkeit einer derartigen Nachbildung auf Sarkophagen nicht abzuweisen, wie sich bei einer andern Klasse von Reliefs unten, herausstellen wird, aber er lässt sich hier durch Nichts erweisen. Will man sich auf das Feld der Conjectur begeben, so läge eine dritte Vermuthung näher, da sie mit der Darstellung auf unserem Relief unmittelbar übereinstimmt, in dem sitzenden Römer den Kaiser Gallienus zu sehen, von welchem ausdrücklich überliefert ist, dass er an der Hochzeit seines Neffen und seiner Nichte den innigsten Antheil genommen und bei dieser Gelegenheit die berühmten Verse gedichtet habe Trebell. Poll. Gall. d. c. 11. — Die erwähnten beiden Figuren stehen an Stelle der Brautführer, welche da-

her hier fehlen. Ausserdem finden wir als etwas Ungewöhnliches, dass, während eine pronuba in der Function einer Juno zwischen den Verlobten steht, eine andere weibliche Gestalt sehr augenfällig beschäftigt ist, mit ihrem rechten Arm, den sie auf den Nacken der Braut legt, diese dem Bräutigam näher zuzuschieben, — ein gleichfalls mehr griechischer Zug, der noch dadurch verstärkt wird, dass auch die pronuba zwischen den Verlobten sich einseitig nach der Braut hinwendet, mithin die Braut schüchterner als auf anderen römischen Denkmälern dargestellt ist. Da beide Frauen durch die $\tau\epsilon\phi\acute{\alpha}\nu\eta$ am Haupte als Göttinnen characterisirt sind, so werden wir die zwischen den Verlobten stehende natürlich als Juno zu bezeichnen haben, wengleich ihr Typus minder streng gehalten ist und ihre Arme ganz entblöst sind, was dem sonstigen Gebrauche auf unseren Denkmälern nicht entspricht. In der anderen könnte man mit Guattani $\Pi\alpha\theta\acute{\omega}$ sehen wollen, wenn die matronale Haltung und Gewandung nicht der mädchenhaften Göttin widerspräche, die auf anderen Denkmälern als innupta dargestellt ist. Entsprechend ihrer Characteristik und dem Umstande, dass die Dichter als zuführende Göttin bald Juno, bald Venus, bald Suada fungiren lassen, müssen wir in ihr eine gewandete Aphrodite, eine Venus genitrix sehen, wofür ausser der oben citirten Stelle des Statius: *Ipsa manu nuptam genitrix Aeneia ducit* auch Claudian spricht Epithal. Pall. et Cel. XXXI, 124:

*Aggreditur Cytherea nurum flentemque pudico
Detraxit matris gremio. Matura tumescit
Virginitas superatque nives ac lilia candor . . .
Tum dextram complexa viri dextramque puellae
Tradit et his ultro sancit connubia dictis:
Vivite concordēs et nostrum discite munus etc.*

nur dass Venus hier in poetischer Freiheit beide Aemter, das der Suada und der Juno zugleich versieht. S. auch de laud. Stilich. XXII, lib. II, v. 354. Es liegt diese Deutung, nach welcher Aphrodite selbst des Amtes wartet, welchem sonst die ihr nahe verwandte und im Cultus oft mit ihr identische oder

auch für ihre Tochter gehaltene Göttin Πειθὺ vorsteht, gewiss viel näher als die Annahme einer allegorischen Gottheit, zu welcher Mart. Cap. II, § 147 ed. Kopp einladen könnte: *Ecce advenire subito Deorum promuba nunciatur, antequam Concordia, Fides Pudicitiaque praecurrunt.*

Den Abschluss der ersten Scene und den Uebergang zu dem Opferzuge vermittelt Hymenäus, welcher sonst bei einer dextrarum junctio zu den Füßen der Verlobten zu stehen pflegt. Er steht hier abseits, völlig en face, aber mit dem Gesicht etwas der dextrarum junctio zugewandt, ein nackter Jüngling mit Schwingen, die fast bis über den Kopf hervorragen und bis zu den Knien herabgehen, in der gesenkten Linken und hochgehobenen Rechten eine fröhlich lodernde Fackel haltend. Seine zuwartende Stellung wird durch die oben erwähnten Verse des Statius:

Jam dudum poste reclinis

Quaerit Hymen thalamis intactum dicere carmen,

so bestimmt illustriert, dass es scheint, Statius habe bei seinen Worten Werke der bildenden Kunst vor Augen gehabt.

Den Opferzug, bei welchem sämtliche Personen im Schreiten begriffen sind, eröffnet eine Frau ohne alle Attribute, nur durch die edle Gewandung characterisirt. Ueber einer bis zu den Füßen wallenden Tunica trägt sie ein Obergewand, von welchem die linke Hand ganz verhüllt erscheint und nur der vordere Theil des rechten Armes unbedeckt bleibt. Guattani schüttet ein ganzes Füllhorn von möglichen Deutungen aus, von denen ihm jedoch selbst mit Recht keine genügt: Muse Erato, eine der Horen, die Nacht oder der Frühling. Da alle und jede Characteristik, welche auf eine Göttin hinwiese, fehlt (selbst eine κρεπάλη am Haupte ist nicht vorhanden, das Haar wird nur durch eine taenia hinten zu einem Schopfe zusammengehalten), so kann nur die Stellung an der Spitze des Zuges entscheiden, wobei nicht ausser Acht zu lassen ist, dass keine der ihr folgenden Gestalten göttlicher Natur ist. Die richtige Erklärung bietet eine Stelle bei Pollux III, 4: ἡ δὲ διοικουμένη τὰ περὶ τὸν γάμον γυνή

νομφεύτρια καὶ θαλαμεύτρια, ἡ δὲ τὰ πέμματα μάπτουσα καὶ τὰ περὶ τὰς θυσίας διοικουμένη δημιουργός, ἡ δὲ τροφός τῆς κόρης τιτὴ καὶ μαῖα. Ihre Stellung an der Spitze des Zuges bezeichnet sie als die Ordnerin und Walterin, auf deren Befehl er sich jetzt in Bewegung gesetzt hat. So finden wir auf rothfigurigen, namentlich apulischen Vasen bei der Darstellung von Hochzeiten und in der Umgebung der Aphrodite Gestalten, die wir ohne die beigeschriebenen Namen schwerlich erkennen würden, die Πανδακία die Ordnerin eines reichen Schmauses, deren Amt der δημιουργός am meisten entspricht, Εὐνομία, Παννοχίς, Παιδιά u. s. w.¹⁵⁶), Gestalten, die nicht alle schlechthin als Allegorien anzusehen, sondern zum Theil daraus hervorgegangen sind, dass die Matronen die Geschäfte bei Hochzeiten unter sich theilten und vornehme Frauen einen Hofstaat von Zofen und Dienerinnen um sich hatten, denen natürlich bestimmte, auf ihre Functionen bezügliche Namen gegeben werden mussten. — Die folgende Matrone, welche durch schwere Gewandung mit dem Motive des Hemidiploidion und durch die Verhüllung des Hinterkopfes characterisirt ist und eine Schüssel mit Früchten in den Händen trägt, brachte Guattani mit der bekannten Sitte bei römischen Hochzeiten in Verbindung: *Sparge, marite, nuce, jam deserit Hesperus Octam*, indessen sind in der Schüssel, wie der Augenschein am Originale lehrt, nicht Nüsse, sondern Aepfel und andere Früchte enthalten; auch würde es sich wenig geziemen, den Nüssen, die bei der domum deductio unter das Volk geworfen wurden, in einem ohnehin syncopirt dargestellten Opferzuge eine so hervorragende Bedeutung zu geben. Die Früchte in der Schüssel können nur zum Opfer dienen, wie auf dem Sarkophag von S. Lorenzo und anderwärts. Die Trägerin könnte man für die Hore des Herbstes halten, wie auf dem p. 61 erwähnten Relief der villa Albani. Schüssel und Kopftuch stimmen im

156) Gerhard Apul. Vas. T. XIV. Archäol. Zeit. 1847 März Beilage 12*. O. Jahn Berichte der Leipz. Gesellsch. 1854, p. 243.

Wesentlichen überein, die Ziege in der rechten Hand kann fehlen, indessen spricht Formbildung und Umgebung auf unserem Relief gegen eine Göttin. Unsere Figur ist eine Lanx-trägerin als Dienerin characterisirt und genrebildartig aufgefasst, eine derbe Person mit matronal-schwerer Gewandung. Das Kopftuch bezeichnet wie bei den Ammen „die Vernachlässigung eines zierlichen Haarputzes“¹⁵⁷⁾. Ganz entsprechend ihrem allgemeinen Character trägt sie die lanx mit hochaufgehäuften Früchten ohne Grazie wie einen schweren Gegenstand mit beiden Händen. Virg. Aen. VIII, 283:

Instaurant epulas et mensae grata secundae

Dona ferunt cumulantque oneratis lancibus aras.

Die lanx mit Früchten oder anderen Gegenständen spielte bei dem Opfer eine so grosse Rolle, dass es bei Auson. Mos. v. 104 heisst: *Turibula et paterae, quae tertia vasa Deum? lanx*. Es lässt sich übrigens nicht genau unterscheiden, ob das Gefäss eine Schüssel oder ein Korb ist, indessen bleibt auch im letzteren Falle die Deutung dieselbe. Wahrscheinlich liegt ein obscurirter griechischer Typus, speciell eine zu einem menschlichrealen Genrebilde umgeformte Hore zu Grunde, ohne dass wir jedoch berechtigt sind, der Gestalt in dieser Umbildung einen mythischen Namen zu geben. — Der übrige Theil der pompa bietet keine Schwierigkeit, er ist als einheitliche Gruppe zu fassen: das Stieropfer mit dem dazu gehörigen Personal. Voran schreitet der Victimarius mit dem Beile über der linken Schulter, das von Guattani richtig erkannt, von Gerhard wegen der Abstumpfung der Contouren für eine Fackel gehalten worden ist, ein bärtiger, älterer Mann in einer nur bis zu den Knien gehenden, kurzärmelten Tunica und einem gleichfalls kurzen Obergewande, welches über die linke Schulter hängt und den rechten Arm für die Action frei lässt. Der darauf folgende Camillus trägt in der gesenkten Rechten das simpulum oder simpuvium für

157) Ueber diesen Gebrauch des κρήνημονον s. O. Jahn archäol. Beitr. p. 205.

die Libation, in der hochgehobenen Linken eine polygone *acerra* für den Weihrauch. Gerhard sah in dieser Gestalt „eine hochgeschürzte Frau“, wie ich nachträglich erst bemerke. Sollte dies richtig sein, was ich jetzt nicht mehr entscheiden kann, so würde sie als *Camilla* zu bezeichnen sein, womit die Kleidung, welche einem Mädchen, nicht einer Frau entspricht, übereinstimmt. Eine ähnliche Figur bietet die Schmalseite des Sarkophags in Mantua Labus I, tav. XLVII, wo sie als *Gratie* aufgefasst werden muss, welche bei dem Opfer dient. Auf unserem Relief würde aber diese mythische Benennung ungerechtfertigt sein, wemgleich der Gedanke nicht abzusehen ist, dass die *Camilla* unter dem Typus einer *Gratie* gedacht ist. Hinter der *Camilla* führen zwei *Popen* mit dem für sie charakteristischen *limus angethan* (*succincti poparum ritu* Suet. Calig. 32. Propert. IV, 3, 62) und mit der *secespita* an der Seite, wie immer muskulöse Gestalten von breiter Brust, der eine ein jüngerer ohne Bart, der andere älter und mit Bart, einen mächtigen Opfertier, dessen Haupt mit einem bogenförmigen Schmucke von edlem Metall versehen ist¹⁵⁸⁾, in raschem und kräftigen Schritte an einem Seile herbei. Wohin? Das sagt uns das mit dem Blumengewinde geschmückte Thor, in welches der Stier eben eintritt, in das Haus der Aeltern der Braut, wo die *dextrarum junctio* und das Opfer mit der sich anschliessenden *coena nuptialis* Statt findet. Erst nachdem dies Alles geschehen, erfolgt die *domum deductio* und die *pompa nuptialis* in der Weise eines *cerealischen Thiasos*, die mit der auf unserem Relief dargestellten *pompa* nicht verwechselt werden darf.

Was das Verhältniss der beiden dargestellten Actionen anbelangt, so darf aus unserem Relief nichts weiter geschlossen werden als dass die *dextrarum junctio* schon vorgenommen sein muss, ehe die Verlobten das Opfer darbringen. Es ist auch hier vor einer allzuweitgehenden Verwendung plastischer Kunstwerke als Quelle für die antiqua-

158) S. unten V.

rische Forschung zu warnen. Die Kunst greift aus einer Reihe allbekannter Riten die für das Bewusstsein wichtigsten Momente heraus und stellt diese unabhängig von einander dar, wobei es dem Zuschauer überlassen blieb, das zeitliche Verhältniss der Handlungen sich hinzuzudenken. So haben wir zweifellos anzunehmen, dass der Künstler unseres Reliefs nur durch ästhetische Gründe bewogen wurde, den Opferzug in Bewegung vorzustellen, während die *dextrarum junctio* Statt findet, weil er so den Character der *pompa* besser entwickeln und die Scene lebensvoller gestalten konnte. Welche Stelle in der Reihe der Hochzeitsgebräuche die *dextrarum junctio* einnahm, ist nicht überliefert. Ich habe sie in den Untersuchungen p. 308 unmittelbar vor das Opfer verlegt, welches von der Verlobten dargebracht wird, und Marquardt röm. Privatalt. p. 47 hat sich mir angeschlossen. Es lässt sich hierfür der oben erklärte *cippus* des Caesonius¹⁵⁹⁾ und das auf die Hochzeit des Peleus und der Thetis bezügliche Relief bei Guattani l. l. p. XXXI, wenn dasselbe in diesem Theile ächt ist, geltend machen, aber es widerspricht der Anschauung der Dichter und der Darstellung auf den Denkmälern, den Zusammenhang so streng und steif zu fassen, dass man glaubt annehmen zu dürfen, die Erklärung des Consensus zur Ehe habe vor der *dextrarum junctio* Statt finden müssen. Dichter wie Künstler fassen die *dextrarum junctio* als die Uebergabe der sich sträubenden Braut in die Hand des Bräutigams und sehen in ihr den Beginn der *nuptiae*. Bei Claudian. XXXI, 124 zieht Cytherea die weinende Braut von dem Schoosse der Mutter: *Tum dextram complexa viri dextramque puellae tradit et his ultro sancit connubia dictis*. In der älteren griechischen und römischen Zeit bedurfte es überhaupt des Consensus des Mädchens nicht, wenn nur Vater oder Vormund mit der Ehe einverstanden waren, in der mittleren und späteren Zeit mag Handgebung und Consens zusammengefallen und die erstere das plastische Symbol für

159) cf. p. 38.

den zweiten gewesen sein. Eine Abtrennung des einen Gebrauchs von dem anderen, als wäre die *dextrarum junctio* gewissermassen eine Trauung durch eine priesterliche *pronuba*, welche an Stelle der Juno fungire, ist unstatthaft.

Wir enthalten uns einer eingehenden Vergleichung der beiden Sarkophage dieser Klasse. Jeder wird bei einigem Nachdenken sich veranlasst sehen, dem Sarkophag von S. Lorenzo den Vorzug vor dem in der *sala delle Muse* in Bezug auf den realen Inhalt der Darstellungen zu geben. Auf dem ersteren waltet das idealpoetische Moment entschieden vor. Hehre, göttliche Gestalten erfüllen fast die Hälfte des Raumes und erwecken in ihren ethischen Bezügen zu dem Leben in Familie und Gemeinde ernste und weitgreifende Gedanken, während dagegen der Opferzug des zweiten Sarkophages etwas Annalistischbreites und Trockenes hat. Vier Gestalten dienen bloß dazu das Opferthier zu schlachten und das Aeusserliche des Opfers zu besorgen, auch die fünfte, die Lanxträgerin, erscheint nur als eine Opferdienerin. Bloß in der Darstellung der *dextrarum junctio* mit den umgebenden Figuren ist der vaticanische Sarkophag reicher, bewegter und individualisirt als der von S. Lorenzo. Der erstere hat überhaupt einen Anflug des niederen Genrebildes, der von S. Lorenzo dagegen neigt sich bei allem ächrömischen Realismus doch zu einer grossartigen Auffassung. Umgekehrt dagegen ist der Werth der beiden Denkmäler in Bezug auf das Technische der Arbeit, welches an dem vaticanischen Sarkophag entschieden den Vorzug verdient. Die Ausführung ist nicht bloß fleissiger und die Figuren nicht bloß in weniger stark hervortretendem Relief gehalten, sondern das Einzelne ist auch mit mehr Hingabe und Verständniss durchgebildet. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass der vaticanische Sarkophag vor dem von S. Lorenzo d. h. vor der Zeit des Septimius Severus entstanden ist; doch lässt sich auch die Annahme von Guattani, dass er in die Zeit dieses Kaisers oder später gehöre, nicht mit bestimmten Gründen zurückweisen. Die Erfindung der Bilder auf dem vaticanischen Sarkophag ge-

hört dem Verfertiger desselben so wenig an wie auf dem Sarkophage von S. Lorenzo, diejenige auf dem letzteren reicht jedenfalls weiter zurück als die auf dem vaticanischen und da wir gewöhnt sind den Werth der Denkmäler aus der römischen Kaiserzeit nach dem Maasse zu schätzen, in welchem sie Theil haben an der Herrlichkeit der früheren Kunst, so wird dem Sarkophag von S. Lorenzo immer der Vorzug bleiben müssen.

IV.

Sacrificium nuptiale adstante pompa.

Während auf den beiden eben erklärten Denkmälern die *dextrarum junctio* erst Statt findet und das Opfer noch nicht begonnen hat, daher die *pompa* noch in Bewegung begriffen ist, wird auf den Denkmälern der vierten Klasse das Opfer selbst in Gegenwart der Götter und der zur Ruhe gelangten *pompa* dargestellt, die *dextrarum junctio* dagegen übergangen, weil sie schon als vorher vorgenommen anzusehen ist. Sachlich erscheinen die dritte und vierte Klasse einander sehr nahestehend, in der formellen Ausführung weichen sie dagegen sehr von einander ab. Die vierte Klasse wird durch zwei in allen wesentlichen Momenten so übereinstimmende Sarkophage gebildet, dass wir in ihnen Repräsentanten eines einst ebenso geläufigen Typus sehen müssen wie derjenige der fünften Klasse ist.

1) **Sarkophag im Hofe des Belvedere im Vatican**, Beschreibung d. St. Rom II, 2, p. 131, abgebildet und erklärt von Gerhard Antike Bildwerke T. LXXIV, Text p. 313. Das Denkmal ist so stark verwittert, dass die Contouren und Attribute der einzelnen Figuren sehr abgestumpft sind; eine Restauration hat jedoch nicht Statt gefunden.

2) **Sarkophag früher in der Sammlung des Cavaliere Campana**, jetzt entweder in Paris oder, was wahrscheinlicher, in Petersburg, abgebildet und erläutert von Brunn Mon. Ined.

d. Inst. Vol. IV (1844), Tav. 9. Ann. XVI (1845), p. 186—200. Er wurde in Monticelli aufgefunden, dove stava sepolto sotto terra tra pochi avanzi di muraglia. Die Erhaltung ist im Wesentlichen eine sehr glückliche, eine Restauration hat nicht Statt gefunden.

Ungeachtet der Klarheit der einzelnen Figuren und der Bearbeitung der beiden Denkmäler durch namhafte Archäologen wird sich doch Gelegenheit finden, Manches in der bisherigen Interpretation zu berichtigen oder nachzutragen sowie den Sinn und die Verknüpfung der Bilder zu einem Ganzen zu bestimmen.

Neben einem Altar mit loderndem Feuer, welcher auf M. ein kunstvoll gearbeiteter Dreifuss (foculus), auf B. ein massiver runder Körper mit florea sarta ist, stehen Braut und Bräutigam einander gegenüber, beide in römischer Gewandung, während fast alle übrigen Gestalten entweder nackt sind oder griechische Kleidung tragen. Auf M. ist die Gestalt des Bräutigams vortrefflich erhalten, augenscheinlich das Porträt eines älteren Mannes mit etwas kahlem Haupte; auch ist wohl erkennbar, dass er aus der patera eine Libation in das Feuer giesst. Auf B. deutet die Richtung der Arme auf dieselbe Action hin. Es ist also der Beginn des Opfers (libamina prima) dargestellt. Die Braut hat die rechte Hand in das Gewand gehüllt und erhebt die linke auf beiden Denkmälern in verschiedenem Grade, auf B. nahe dem Munde, auf M. von sich ab nach dem Bräutigam zu, sodass die hohle Handfläche erscheint. Diese Gesten drücken nicht etwa sinnende Zurückhaltung oder vertrauensvolle Hinwendung nach dem Bräutigam, sondern die religiosa adoratio bei dem Opfer aus.¹⁶⁰⁾ Zwischen den Brautleuten steht im Hintergrunde Juno pronuba. Auf B. ist sie in ernster, typischer Weise mit einem, wie es scheint, um den ganzen Kopf umlaufenden *crépanoc* dargestellt, tritt aber im Ganzen wenig hervor, weil

160) cf. Apul. Metam. IV, 28 mit der Anmerkung von Hildebrand. Lasaulx Studien p. 155. O. Jahn Berichte der sächs. Gesellsch. 1855, p. 47.

die Verlobten einander sehr nahe gerückt sind. Auf M. ist sie zwar gleichfalls mit einer hohen *κρεπώνη* versehen, aber gegen den sonstigen Charakter dieses Sarkophags, der an Freiheit hinter B. zurücksteht, so frei gebildet, dass dem Typus der Himmelskönigin und keuschen Eheschliesserin Eintrag geschieht. Das für eine Juno schon an sich leichte Gewand ist von der linken Schulter gesunken, sodass die linke Brust völlig unbedeckt bleibt. Dagegen müssen wir gegenüber B. dem Künstler von M. den Vorzug geben, wenn er die Function der *pronuba* nicht in dem typischen Handauflegen auf die Schultern der Verlobten bestehen lässt. Die feierliche Handauflegung bei der *dextrarum junctio* ist vorüber, jetzt wendet sich daher auf M. Juno allein nach der Braut hin, die sie beim Opfer anleitet und auf deren Nacken sie zutraulich ihren rechten Arm legt. Das hier dargestellte Opfer ist kein „*sacrificio per augurio*“, wie man hat daraus schliessen wollen, dass das Opferthier ein *taurus* ist, d. h. kein *consultativum*, sondern das eigentliche *sacrificium nuptiale*, durch welches die Ehe vor den Göttern geschlossen wird und die *nova nupta* in *sacra mariti* übergeht, das daher auch von beiden Verlobten dargebracht wird. Die Situation ist wesentlich dieselbe wie *Valer. Flacc. VIII, 243*:

*Inde ubi sacrificas cum conjuge venit ad aras
Aesonides unaque adeunt pariterque precari
Incipiunt etc.*

Die Theilnahme der Braut ist ausdrücklich bezeugt, z. B. der *Poppäa* bei *Seneca Octav. 700*: *tura cum Superis dares Sacrasque grato spargeret aras mero Velata summum flammeo tenui caput* und der *Messalina Tac. Ann. XI, 27*: *illam audisse auspicum verba, subisse, sacrificasse apud Deos*; sie wird durch andere unten zu erklärende Reliefs bestätigt, auf denen die Braut entsprechend der Stelle des *Seneca* eine *acerra* in der Hand hält. Der Stier als Opferthier darf uns nicht bestimmen, nach Analogie der von den *Arvalbrüdern* für das Wohl des Kaisers oder für Erfüllung anderer *vota* den *capitolinischen Gottheiten* dargebrachten Opfer *riguardare* il

nostro sacrificio come voto offerto agl' iddii sommi per augurio di un matrimonio felice und es hiermit als Auspicalopfer dem eigentlichen sacrificium nuptiale entgegensetzen. So ängstlich sind die Verfertiger der Sarkophage nicht, dass sie es nicht wagen sollten, an Stelle der Kuh, welche ausdrücklich als Hochzeitsopfer erwähnt wird, einen Ochsen hinzustellen, namentlich da sie griechischen Vorbildern folgen, bei den Griechen aber neben Hera Zeus Vorsteher der Hochzeit ist.

Die weitere Anordnung ist diese, dass links von dem Beschauer die Götter stehen, wie auf dem Sarkophage von S. Lorenzo, rechts dagegen das Opferpersonal mit dem Opfethiere. Auf beiden Denkmälern erscheint Venus mit Amor zu Füßen, Hymenäus und die Gratien. Auf B. ist Venus nackt dargestellt, nur mit einem Gewandstreifen den Schooss bedeckend wie eine ἀναδυομένη, auf M. ist ihr Untergewand von der linken Schulter tief herabgesunken und mit der Rechten hält sie das Obergewand, das nur den Rücken und einen kleinen Theil der rechten Seite bedeckt. In diesem Motive des herabsinkenden Gewandes lässt der Künstler von M. die sämtlichen Göttinnen erscheinen, — eine Monotonie, ja wir dürfen sagen, ein entschiedener Missgriff, welcher schon allein uns bewegen muss dem Künstler von B. den Vorzug zu geben. Neben Venus steht als Ephebe Hymenäus mit der Fackel, deren Reste auf beiden Denkmälern noch erkennbar sind, auf B. ein schön gebildeter Jüngling, geflügelt und mit der χλαμύς, die jedoch nur am Rücken sichtbar ist, auf M. flügellos und bis zu den Knien bekleidet, aber wie den Göttinnen ist auch ihm das Gewand von der rechten Schulter gesunken. Mit dieser Gewandung contrastirt die fast vierschrotige, alles Idealismus baare Gestalt, in der die freilich etwas verwischten Gesichtszüge ein Porträt vermuthen lassen. Das Kopftuch erinnert an Catull, welcher zu Hymenäus sagt: Flammeum cape, und an den puer delicatulus¹⁶¹⁾, findet sich

161) O. Jahn archäol. Beitr. p. 205.

übrigens sonst bei keinem Hymenäus der Hochzeitsdenkmäler. Die Gratien, welchen auf anderen Denkmälern ein Platz auf der Schmalseite angewiesen ist z. B. auf dem Sarkophage von S. Lorenzo und von Frascati, schliessen hier auf der Façade den coetus der Götter ab; doch scheint der Künstler von M. nach der Andeutung eines Parapetasma hinter ihnen sie im Thalamos gedacht, also keine völlige Einheit der Scene mit den vorausgehenden Göttern angenommen zu haben. Ueber die Auffassung dieser Gruppe haben wir p. 69 bei der Erklärung des Sarkophags von S. Lorenzo gesprochen. Die dem Hymenäus auf M. am nächsten stehende Gratie öffnet das Kästchen (κιβώτιον) der mittleren Schwester, aus welchem nach der Zeichnung ein Tuch, wahrscheinlicher aber Geschmeide herabhängt. Die dritte Schwester steht sinnend, die rechte Hand nahe am Halse, ohne alle Attribute da, wie versunken in die Betrachtung der Scene oder auf eine Action wartend. Der Künstler von B. hat sich die Freiheit genommen, diese dritte unthätige Gratie zu beseitigen, sodass Gerhard überhaupt nicht an Gratien dachte und nur Freundinnen der Braut sah. Die Uebereinstimmung der ersten und zweiten Gratie auf beiden Denkmälern macht jedoch eine gleiche Deutung nothwendig. Die Zweizahl neben der Dreizahl steht auch in der bildenden Kunst in älterer und späterer Zeit sicher, z. B. auf einem Vasenbilde, welches die Vermählung des Hercules und der Hebe darstellt¹⁶²). Ferner lässt B. die dem Hymenäus zunächst stehende Gratie sich nach der Scene hinwenden, zieht sie also in den Zusammenhang des Ganzen hinein und lässt sie Theil nehmen, während sie auf M. abgewendet ist. Auch darin erkennen wir B. einen Vorzug zu.

Auf der rechten Seite des Beschauers sehen wir zunächst eine geflügelte Gestalt, welche dem Bräutigam einen Kranz aufsetzt, eine Auszeichnung, die auf vornehme Abkunft

162) Gerhard apul. Vasenb. p. 24 Anm. 8. Antike Bildwerke Text p. 202, Anm. 9.

oder Verdienst desselben, vielleicht auf beides deutet wie auf dem Sarkophage in der sala delle Muse. Auf M. ist diese Gestalt eine Nike mit langem Palmzweig in der bekannten Weise. Die weite und bis zu den Füßen herabfallende Gewandung, welche im Gegensatze zu dem hochgeschürzten, amazonenhaften Costüm der Niken hinter Feldherrn steht, und der am Haupthaare befindliche κρωβύλοσ muss uns hindern, diese Nike einseitig auf die „bellica virtù dello sposo“ zu beziehen, namentlich da der Kranz als eine corona civica im weiteren Sinne zu fassen ist. Auf B. dagegen ist jene Gestalt ein geflügelter Jüngling mit einer χλαμύς, welche über die linke Schulter fällt und den Schooss bedeckt. Leider aber sind die Contouren des Kopfes so abgestumpft, dass eine ganz zuverlässige Beschreibung des Kopfes nicht wohl möglich ist. Nach der Erhöhung am Haupte zu schliessen, trug der Jüngling einen Helm oder einen hohen Haarschmuck; die Flügel hindern jedoch ihn als Mars zu bezeichnen, der auf einem von Brunn a. a. O. p. 139 angeführten Relief in gleicher Situation erscheint. Mit Gerhard in ihm einen zweiten Hymenäus zu sehen, können wir uns bei der entschieden anzunehmenden Einheit der Scene zwischen der rechten und linken Seite unseres Reliefs nicht wohl entschliessen, wenn gleich wir eine Aehnlichkeit der Gestalt mit dem sicheren Hymenäus der linken Seite nicht in Abrede stellen wollen. Es bleibt uns daher nichts übrig als in dem Jünglinge einen jener Genien zu erblicken, die auf Sarkophagen Kränze tragend oder Gestalten bekränzend nur zum Ausdrucke des Glückes und der Freude, des wohlbestandenen Lebenskampfes u. s. w. ohne alle Rücksicht auf politische und militärische Verdienste erscheinen und die mit bestimmten mythischen Namen zu bezeichnen ihr Wesen und den Geist der Zeit verkennen heisst. Wir halten die Nike für den ursprünglichen Typus, von welchem B. aus Gründen abgewichen ist, die wahrscheinlich in den Verhältnissen der Person, für welche der Sarkophag bestimmt war, lagen. Im Folgenden macht sich wieder ein charakteristischer Unterschied bemerkbar.

Auf B. blickt ein Camillus mit einer geöffneten Acerra aufmerksam zu dem opfernden Bräutigam hinauf, um seines Winkes gewärtig jederzeit den Inhalt der Acerra darzubieten. Hier ist also Deutlichkeit, Zusammenhang und Anschluss. Auf M. dagegen ist der Camillus von dem Bräutigam entfernt und den Popen beigegeben etwa wie auf dem Sarkophage in der sala delle Muse. Zwischen Nike und dem Camillus steht im Vordergrund ein Kind mit einem Blumenstrausse oder Blumenkranze in der Linken, die Rechte erhebend ohne sichtbaren Bezug auf die Handlung. Wir glauben, dass hier B. den ursprünglichen Typus bewahrt hat und sehen auf M. eine Interpolation, durch welche der dramatische Zusammenhang gestört ist. Ob ein bestimmter individueller Grund für die Einschiebung des Kindes vorlag und ein Porträt anzunehmen ist, lässt sich nicht entscheiden. Seine Anwesenheit ist entweder daraus zu erklären, dass das Opfer von Blumen und Früchten, das wir auf anderen Sarkophagen finden, durch dasselbe vermittelt wird, oder sie soll an die Geschenke erinnern, welche bei den Griechen den Neuvermählten dargebracht wurden¹⁶³). Im Uebrigen findet Uebereinstimmung statt: Ein Pope mit dem limus angethan, die secespita an der Seite und den malleus, der auf M. zum Theil abgebrochen ist, in der Hand, hält einen mächtigen, am Kopfe mit einem dreieckigen Schmucke versehenen Stier am Zaume, hinter welchem ein zweiter Opferdiener steht. In dem Thierschmucke darf weder hier noch anderwärts etwas Mysteriöses, auf besondere Culte Bezügliches gesehen werden. Wie die Theilnehmer am Opfer sich schmückten und bekränzten, so gab man auch dem Stiere ein Zeichen seiner hohen Bestimmung, man bekränzte ihn entweder oder man vergoldete ihm nach alter Weise die Hörner oder man setzte zwischen die Hörner einen Schmuck von edlem Metalle, wie auf unserem Sarkophag, dem Hochzeitssarkophag von Mantua und

163) S. Dilthey a. a. O. p. 18.

einem von Gori publicirten¹⁶⁴⁾. Den hinter dem Popen stehenden Mann, welcher diese Seite abschliesst, hielt Brunn für einen Lictor. Fasces bei der Hochzeit erwähnt Stat. silv. I, 2, 283: *Omnis honos, cuncti veniunt ad limina fasces*, und der Ausdruck ad limina würde für die Stellung am Schlusse der Gruppe noch besonders sprechen, indessen fühlt Brunn selbst, dass das Fehlen der Fasces in der Hand des Mannes die Vermuthung unsicher macht. Wir sehen in ihm wie auf B. einen cultrarius, der zum Opferpersonal gehört. Das in seiner Hand befindliche Instrument ist ein Opferrmesser in einer Scheide, die mit einem Riemen versehen ist, weil es an der Seite getragen werden konnte, ähnlich dem Opferrmesser auf der Schmalseite des Sarkophags von S. Lorenzo, nicht um das Thier mit demselben zu tödten, sondern um das Fleisch zu zerschneiden und zum Opfer zuzurichten: *prosecare exta* (*prosiciae, prosecta*). Er ist zwar nicht mit einem limus, sondern mit einer kurzen tunica und mit einem nach hinten geworfenen Obergewande, welches auf der Brust zusammengefasst ist, angethan, indessen spricht dies nicht gegen seine Bedeutung als cultrarius. Neben den eigentlichen Opferknechten, welche durch den limus characterisirt sind, finden wir bei Opfern auch besser gekleidete Personen, welche zu dem Opferpersonal gehören. Jene sind meist Sklaven, diese dagegen Freie, wahrscheinlich die *magistri collegiorum*. Die Situation, in welcher die rechte Seite unseres Reliefs aufzufassen ist, lässt sich durch die Worte characterisiren: *Stat ecce ad aras hostia*¹⁶⁵⁾.

Der Sinn des ganzen Reliefs ist dieser, dass die Verlobten den Bund der Liebe, dem Venus und die Gratien hold sind, in feierlicher Weise durch Gebet und Opfer vor den Göttern unter Assistenz der Ehegöttin Juno schliessen, durch deren Mit-

164) S. unten V.

165) cf. Brisson. Form. I, XXIV, p. 14.

wirkung die Liebe zum *matrimonium legitimum* wird.

Die Darstellungen auf den Schmalseiten der beiden Sarkophage weichen von einander ab.

Die linke Schmalseite von B. enthält das geläufige Bild des Abschiedes des einen Ehegatten von dem anderen im Tode durch Händegebung vor einem Parapetasma, welches an zwei mit Bezug auf den Tod symbolisch gewählten, entlaubten Baumstämmen ausgespannt ist; die rechte Schmalseite enthält nicht etwa „eine festliche Darstellung aus dem Leben des Ehegemahles“, sondern den Todtenritt wesentlich in den Typen der etruscischen Aschenkisten. Der Todte ist heroisirt dargestellt, auf einem stattlichen Pferde sitzend, mit einem Speere in der Hand und wird von einem Jüngling in leichter Gewandung, welcher gleichfalls einen Speer trägt und einem Mercur ähnlich ist, fortgeführt. Der Gestus der erhobenen Hand, welchen der Reiter macht, ist nicht von einem „Befehle“ sondern von einer Supplication zu verstehen. Warum von einer Supplication, ist klar genug, wenn man darauf achtet, wie gewaltsam und rapide der Todtenführer, der das Ross am Zügel hält, seine widerstrebende Beute wegführt. So stellt also B. im Ganzen den heiteren, gottgeweihten Eintritt in das eheliche Leben, den schmerzlichen Abschied von der Gattin im Tode und die Abreise in die Unterwelt dar.

Die Schmalseiten von M. verlangen trotz der scheinbaren Klarheit eine ausführliche Erörterung. Die eine Seite stellt eine Eberjagd, die andere harmloses Hirtenleben dar, Bilder, die, wie so manche andere auf Sarkophagen, aus Gemälden hervorgegangen zu sein scheinen, beide von bedeutendem Kunstwerthe, das eine, die Eberjagd, von heroischem Character, das andere ein ländliches Genrebild eines sinnigen, gemüthvollen Meisters, in der Durchführung des Einzelnen wie in der ganzen Composition Werke eines vollendeten Naturalismus. Auf der rechten Schmalseite stürmt ein hochgeschürzter Jüngling auf einem feurig schnaubenden und in

die Zügel knirschenden Rosse mit aufrechtstehender Mähne heran, den Speer in der weit zurückgebogenen Rechten haltend, um einen wüthenden Eber, der sein durch Schilf und Cypressen bezeichnetes, sumpfiges Versteck verlassen hat, tödtlich zu treffen. Die Hauer fletschend und Wuth schnaubend hat das furchtbare Thier sich auf die Hinterbeine niedergelassen und blickt nach dem Jäger, den geeigneten Moment zu sicherem Angriffe erspähend, während unter dem Rosse ein Jagdhund den Leib zur Erde schmiegend und den Kopf hebend den Moment erlauert, um den Eber an der Gurgel zu packen, wo er seine Hauer nicht gebrauchen kann, — eine Situation, die wir öfters auf Darstellungen der kalydonischen Jagd finden. Es ist der kritische Augenblick bei der Eberjagd, wo es sich um Tod und Leben handelt, im klarsten dramatischen Zusammenhange dargestellt. Die Situation erinnert in einzelnen Momenten an die ΕΛΗ und die CYΘΗΡΑΙ des Philostratus I, 9 und 28. Von dem Jünglinge gilt: ὁ μὲν εὐζωνος ἰππάζεται καὶ κούφος, ἀκοντιστής, οἶμαι, ἀγαθὸς ὦν, von dem Eber: ὄρω δὲ αὐτὸν τὴν χαίτην φρίττοντα καὶ πῦρ ἐμβλέποντα καὶ οἱ ὀδόντες αὐτῷ παταγοῦσιν ἐφ' ὑμᾶς, ὦ γενναῖοι und οὐκ ἀνέχεται λανθάνειν, ἀλλ' ἐκπηδᾷ τῆς λόχμης καὶ ἐμπίπτει τοῖς ἰππεύειν, von der Gegend: φέρει δὲ (ἢ γῆ) κάλαμον καὶ φλοῖόν, ἃ δὲ ἄσπαρτα καὶ ἀνήροτα δίδωσιν ἢ τῶν ἐλῶν εὐφυΐα¹⁶⁶). Der im Hintergrunde vorüberfliehende Hirsch, welchem der Wurf des Jünglings nicht gilt, trägt nicht dazu bei unserem Relief weitere Reize zu geben, er dient höchstens dazu das Gleichgewicht in der Raumfüllung herzustellen und gehörte vielleicht dem Archetypon nicht an. Ob in der Zweizahl der Cypressen, die aus Einem Stamme hervorgewachsen sind, mehr liegt als die Andeutung einer baumreichen Gegend, will ich nicht entscheiden. Wie spielend aber in dergleichen Dingen die alten Landschaftler gearbeitet haben, zeigt das ζεύγμα φοινίκων bei Philostr. l. l. und Claudian. XXXVI, 3, 370. Die linke Schmalseite enthält

166) Cf. Virg. Aen. X, 707.

ein Bild ländlich-idyllischen Lebens und harmloser Behaglichkeit. In einer gebirgigen Gegend, deren Hintergrund durch einen Berg mit wilden Ziegen gebildet wird, sitzt derselbe Römer, der auf der Façade als Bräutigam erscheint, unter freiem Himmel fast nackt da und lockt zwei zahme Ochsen durch das Futter, das er in der Hand hält, oder durch eine Bewegung, die er mit derselben macht, an sich heran. Langsam, furchtlos und gutmüthig treten die fussnachschieppenden Thiere an ihren Herrn heran. Hinter ihm steht ein Hirte mit einem Schurz um den Leib und mit Stiefeln an den Füßen, die Beine übereinandergeschlagen und auf eine Keule gelehnt, — eine typische Figur der alten Kunst, welche an jene *tabula pastoris senis cum baculo in foro* bei Plin. XXXV, 4, 8 und mehr noch an Gemmen und Reliefs erinnert¹⁶⁷). Die Keule — denn eine solche trägt der Hirt, kein *pedum* oder *lungo bastone* — diente dem Hirten, um Thiere, namentlich die bei Dichtern oft genannten Wölfe von den Heerden abzuhalten und wurde nicht blos zum Schlagen, sondern auch zum Werfen gebraucht. So spricht Ovid von einer *domitrix ferarum clava Herculis* und bezeichnet sie als *trinodis*, wie auch am Ende der Keule auf unserem Relief ein *nodus* bemerkbar ist; so verfolgt Daphnis Long. Past. 1, 6 den Wolf *ξύλον καὶ τὴν καλαύροπα λαβών*, wo das *ξύλον* an Stelle der *κορύνη* gebraucht wird.

Was den allgemeinen Sinn der beiden Reliefs anbelangt, so können wir uns nicht entschliessen, hier ein *contrapposto di una vita aspra e tranquilla* zu sehen, durch welche der Künstler *la gioventù faticosa alla lieta vecchiezza* habe gegenüberstellen wollen, sondern sind der Ansicht, welche durch schriftliche Quellen unterstützt wird, dass hier zwei griechische Bilder verwandt sind, um den Gedanken auszusprechen, dass der Todte *more majorum* als ächter Römer gelebt, in der Jugend ein kräftiger Jäger, der sich allem Ungemach unter-

¹⁶⁷) Toelken Verz. d. geschn. St. p. 346. No. 31, 32 und 33. R. Rochette M. Ined. LXIX und LXXXVI, p. 268.

zogen und gefährliche Kämpfe bestanden habe, im Mannes- und Greisenalter als guter Landmann, ein zweiter Cincinnatus, der die mollities und deliciae der Stadt verachtete. Die Eberjagd war von jeher bei Griechen und Römern das Bild heroischen Muthes und in den althehrwürdigen Geschäften des römischen Landmannes spielte die Zucht und Zähmung der Ochsen eine hervorragende Rolle, wie aus den lateinischen scriptores rei rusticae hervorgeht. Der beste Commentar für unsere Reliefs ist die praefatio des Columella ad P. Silvinum § 17: *At mehercules vera illa Romuli proles assiduis venatibus nec minus agrestibus operibus exercitata firmissimis praevaluit corporibus ac militiam belli, cum res postulavit, facile sustinuit durata pacis laboribus.* So kehrte nach § 13 Q. Cincinnatus nach den grössten Thaten *ad eosdem juvencos* zurück. Noch in der römischen Kaiserzeit galt der Betrieb der *res rustica* für *pristinus mos virilisque vita* gegenüber der *luxuria* und den *deliciae* der Stadt. Plin. paneg. c. 81 rühmt an seinem kaiserlichen Herrn die Freude an der Jagd und ergeht sich in allgemeinen Betrachtungen, welchen Einfluss sie auf Geist und Körper habe. Bekannt sind die Reliefs des ehemaligen Trajansbogens an dem Bogen des Constantin. Horaz sagt in den Episteln:

Romanis solemne viris opus

Vel cursu superare canem vel viribus aprum.

und Ausonius schrieb ein Epigramm *de fera a Caesare intercepta* (ep. 1, 2).

Ueber das Deckelbild von M. haben wir schon p. 78 in Verbindung mit dem Deckelbilde des Sarkophages von S. Lorenzo gesprochen. An den Ecken finden wir zwei Masken, die nach Haar und Stirnbildung Satyrn angehören, in dem Tympanon der Schmalseite zwei einander gegenüber gelagerte weibliche Sphingen. Jene sind gewiss nicht blos Handhabe für die Hebung des Deckels, sondern Reminiscenzen an die in der Kaiserzeit weitverbreiteten dionysischen Mysterien, diese die uralten Wächterinnen der Todtenbehausungen. An der Façade des Deckels stehen zwischen der untergehenden

Luna mit dem Hesperus und dem aufgehenden Sol mit dem Phosphorus, zu dessen Füßen Oceanus gelagert ist, die drei capitolinischen Gottheiten und zur Linken die drei Parzen¹⁶⁸⁾ ohne Faden, Spindel und Scheere in astrologischer Weise gebildet. Die Schwester am weitesten links vom Beschauer trägt in der Linken das Schicksalsbuch (oder ephemerides mathematicae, Täfelchen, keine Rolle), in der Rechten ist ein Griffel zu denken. Die hinter ihr und der nächsten Schwester im Hintergrunde befindliche Säule dient nicht blos zum Anlehnen, sondern erinnert an die Säule mit der Himmelskugel, aus deren Sternbildern die Geschieke gelesen und in dem Schicksalsbuche verzeichnet werden. Die beiden anderen Schwestern sind ohne Attribute, aber in der Haltung der Arme und des Hauptes sinnend und innig vereint mit der ersten dargestellt. Wir glauben nicht zweifeln zu dürfen, dass die Parzengruppe dem Archetypon nicht angehörte, d. h. dass sie eine Interpolation ist, welche die Composition mehr stört als fördert, aber wahrscheinlich aus dem in der römischen Kaiserzeit geläufigen Gedanken hervorgegangen ist, dass die drei höchsten Götter und die drei Parzen zusammen die göttlichen Weltmächte repräsentiren und dass das Fatum auch über den Göttern stehe, *qui rumpere . . . Ferrea non possunt veterum decreta Sororum*. Ovid. Metam. 15, 780¹⁶⁹⁾. Ein specieller Bezug der Parzen auf die am Untersatze des Sarkophags dargestellte Hochzeit ist nicht anzunehmen, wengleich nicht blos bei Stat. silv. 1, 2, 24 der Hochzeitstag dies Parcarum conditus albo vellere genannt wird, sondern auch die Göttinnen nach Catull bei der Hochzeit des Peleus und der Thetis anwesend sind und unter den griechischen Hochzeitsgöttern eine Stelle haben. Das Deckelbild verknüpft sich mit den Reliefs des Untersatzes in der Weise, dass

168) Eine Parze Brunn l. l. p. 197. Welcker Zeitschr. f. alte Kunst p. 197.

169) Lucret. V, 309. *Nec sanctum numen protollere finis Posse neque adversus naturae foedera niti*. Sil. Ital. V, 76 mit der Note von Ruperti XIII, 857.

über dem Schicksale des Todten, der als ächter Römer *more majorum* gelebt, kräftig und muthvoll als Jäger, treu und religiös im Kreise der Familie, ergeben der altrömischen Sitte als Landmann, die göttlichen Mächte gewaltethaben, welche Leben und Tod geben mit jener ewigen Naturnothwendigkeit, deren Bild der Wechsel von Tag und Nacht ist.

Brunn hat den Sarkophag von Monticelli in das Zeitalter des Papinius Statius gesetzt, hauptsächlich bewogen, wie es scheint, durch den engen Zusammenhang, welchen er mit dem Epithalamium Stellae et Violentillae annehmen zu müssen glaubte. Wenn dieser Zusammenhang auch jedenfalls allzu eng gefasst ist und Brunn selbst nicht mehr geneigt sein dürfte, ihn mit solcher Strenge aufrecht zu erhalten, so ist doch kein Zweifel, dass beide Sarkophage, die in Formbildung und Ausführung noch griechische Eleganz und Leichtigkeit an sich tragen und wenig romanisirt sind, nicht viel später entstanden sein d. h. etwa der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts angehören mögen. Sieht man von den Darstellungen auf den Schmalseiten ab, so wird man nicht umhin können einzugestehen, dass B. von den Missgriffen frei ist, die sich auf M. finden, und das Archetypon wohl am reinsten repräsentirt. Dass das Deckelbild von M. namentlich in der Eckdarstellung hinter dem von S. Lorenzo sehr zurücksteht, während dagegen die Reliefs des Untersatzes in Technik und Reinheit des Stiles den Vorzug haben, ist schon p. 81 bemerkt worden. —

V.

Vita privata et militaris.

Das Gemeinsame der Denkmäler der fünften Klasse besteht darin, dass die Hochzeit nur als Ein Moment des Lebens neben mehreren erscheint. An das *Connubium* stösst auf der

Façade unmittelbar die vita militaris, wie bei Claud. XXI de laud. Stilich. I init.:

*Continuant Superi pleno Romana favore
Gaudia successusque. novis successibus urgent.
Connubii necdum festivos regia cantus
Sopierat, cecinit fuso Gildone triumphos,
Et calidis thalami successit laurea sertis,
Sumeret ut pariter princeps nomenque mariti
Victorisque decus.*

An den Kurzseiten wird auch die Geburt und institutio liberalis oder der Tod dargestellt. So repräsentiren diese Denkmäler fast das ganze Leben der Römer more majorum domi militiaeque.

In meinen Untersuchungen über die römische Ehe habe ich nur ein Denkmal dieser Art aufgeführt, p. 386 den mediceischen Sarkophag in den Uffizien in Florenz. Zwei andere waren in Werken publicirt, die mir nicht zugänglich waren, ein viertes wurde vor wenigen Jahren in Frascati aufgefunden und auf Veranlassung des archäologischen Institutes in Rom gezeichnet. Hierdurch werden manche Bedenken und Unrichtigkeiten in der Erklärung des mediceischen Sarkophags beseitigt, wie andererseits das in manchen Theilen stark verstümmelte Denkmal von Frascati erst mit Hülfe des mediceischen richtig verstanden oder ergänzt werden kann. Die grössere Zahl der erhaltenen Exemplare deutet offenbar darauf hin, dass dieser Typus sehr beliebt war, daher diese Sarkophage mehr auf Vorrath als auf Bestellung gearbeitet worden sind.

Wir würden es vorziehen die Denkmäler dieser Klasse in vergleichender Uebersicht als die Apographa eines einzigen Archetypon zu behandeln, wenn sich nicht bedeutende Verschiedenheiten zeigten und die Rücksicht auf eine möglichst genaue Angabe des Zustandes eine gesonderte Behandlung räthlich machte.

1) Sarkophag früher in der Villa Medici in Rom, jetzt in den Uffizien in Florenz, zuerst, aber nur theilweise und

ungenügend abgebildet bei Bartoli Admir. 82. Guattani sagt richtig: Bartoli variò l'ordine e trascurò i bassirilievi laterali, ausserdem ist die Zeichnung nachlässig und characterlos. Aus Bartoli bei Monfaucon ant. expl. III, 2, pl. 133. 1. Winckelmann Mon. ined. P. IV, tav. 184 edirte und erklärte zuerst die rechte Schmalseite, die Zeichnung ist jedoch nicht bloß stilistisch ungetreu, sondern auch in wichtigen Punkten fast unbegreiflich unzuverlässig. Eine Zeichnung des ganzen Sarkophags gab zuerst Guattani mon. ant. ined. 1784, Giugno No. 1 und 2, der auch die Interpretation erheblich förderte, wenn auch keineswegs abgeschlossen hat. Wicar gall. d. tabl. III habe ich nicht genau vergleichen können.

Eine neue Publikation in grösserem Massstabe und mit mehr stilistischer Treue als bei Guattani wäre nicht überflüssig. Das Denkmal war stark beschädigt, ist aber mit Kenntniss und Geschick restaurirt. Die Restauration bei Bartoli gehört nur der Zeichnung an ebenso wie diejenige des Sarkophags von S. Lorenzo, da Guattani sagt: esistente ancora in villa Medici ed ultimamente ristaurato. Wir werden im Folgenden die Restaurationen genau angeben.

Die dextrarum junctio stellt die Verlobten mit Juno pronuba in der bekannten Situation dar, zur Linken der Braut die zuredende Begleiterin mit dem früher erwähnten Gewandmotive, welche aus der Πειθὺ hervorgegangen ist¹⁷⁰⁾, zur Rechten des Bräutigams eine bartlose, männliche Gestalt, in welcher wir einen Brautführer erkennen. Hervorzuheben ist nur, dass die Braut tiefer als gewöhnlich auf römischen Denkmälern verschleiert ist, auch hier nicht mit einem flammeum, sondern mit einem über den Kopf gezogenen Theile des Obergewandes, sowie dass der zu den Füßen der Verlobten stehende Hymenäus gegen die bisher erwähnte Darstellung dem Beschauer den Rücken zukehrt und sein Gesicht aus einem leicht verständlichen Grunde dem Bräutigam zuwendet. Die sonst nur typisch hingestellte Figur des Hymenäus wird

¹⁷⁰⁾ Cf. oben p. 44.

so tiefer in den Zusammenhang der Gruppe hineingezogen und gewinnt ein drastisches Motiv. Restaurirt sind an allen Figuren die Nasenspitzen und Theile der Hände, an dem Hymenäus das rechte Bein, ein Theil des Oberkörpers und der linke Arm nebst dem sich anschliessenden Gewandstücke. Vollständig neu sind die Hände der beiden Verlobten mit einem Theile der Vorderarme, doch ist die Richtung unzweifelhaft.

An diese Scene schliesst sich links vom Beschauer ein *sacrificium*, welches in einem auf allen Denkmälern dieser Klasse gleichmässig wiederkehrenden Typus gehalten ist. Nur in dem Beiwerke und in der Zahl der Figuren findet eine nicht unwesentliche Verschiedenheit Statt. Vor einem *τραπεζοειδὸς* korinthischer Ordnung mit einem Kranze im Tympanon und mit Palmetten-Akroterien auf dem Dache steht ein portativer Dreifussaltar mit loderndem Feuer, fast ganz, aber nach gutem Vorbilde restaurirt. Links vom Altäre sieht man eine männliche Gestalt in römischer Feldherrnkleidung mit kurzer, kaum bis zu den Knieen reichender Tunica und zurückgeschlagenem Paludamentum, in der Linken, wie ich glaube mit Bestimmtheit versichern zu können, nicht etwa *tabulae nuptiales*, sondern einen Zipfel des Obergewandes haltend, — nach der Physiognomie der Bräutigam, aber von kleinerer Statur als bei der *dextrarum junctio* wahrscheinlich wegen des Verhältnisses zu dem Tempel, der über ihm hervorragen muss. Die Restauration hat unzweifelhaft das Richtige getroffen, wenn sie dem grösstentheils ergänzten rechten Arme eine Schaalē in die Hand gab, aus welcher eine Libation gespendet wird. Rechts vom Altäre ist ein Pope, dessen linker Arm restaurirt ist, niedergekniet und hält einen wohl erhaltenen, zur Erde niedergebeugten Stier an den Hörnern fest, während er den Blick nach dem Gesichte des Bräutigams richtet, von welchem der Befehl zum Beginne des Opfers gegeben wird. An dem *Victimarius*, welcher den Streich gegen das Thier führt, sind beide Arme mit dem Beile und die Nasenspitze neu, an dem mit dem Lorbeerkranze versehenen

tibicen, welcher mächtig in die Flöten bläst, ausser der Nasenspitze die Arme und die Flöten. Es ist demgemäss das Stadium des Opfers dargestellt, in welchem der Darbringende die Libation ausgegossen und auf die Frage des Victimarius: Agone? die Antwort: Hoc age, ertheilt hat¹⁷¹). Nach dem Vorgange von Montfaucon ist das Opfer von Allen und neuerdings von Marquardt unbedenklich auf die Hochzeit bezogen worden, nur Guattani hat wegen der militärischen Kleidung des Opfernden an ein publicum gedacht. Gemeinsam ist allen Denkmälern dieser Klasse die erwähnte Situation, in welcher sich die Popen mit dem Stiere befinden, und die militärische Kleidung des Opfernden, die anderwärts noch deutlicher hervortritt, kurze tunica, paludamentum mit caligae. Nur auf dem Sarkophage in aedibus Rinuccini ist die Costümierung eine etwas andere, aber gleichfalls militärische, die einer heroischen Statue mit dem Panzer. Im Uebrigen treten nicht unerhebliche Unterschiede hervor. Wo sich sonst noch die Andeutung eines Tempels findet, wie auf den Sarkophagen von Mantua und ad Podium Cajanum, erscheint ebensowenig wie auf dem mediceischen Sarkophag eine Frau (Braut); wo dagegen die Frau erscheint, fehlt die Andeutung eines Tempels. Der Tempel ist nun freilich unter der Voraussetzung, dass das Opfer ein consultatives wäre, kein Hinderniss für die Annahme eines Hochzeitsopfers. Bei Virg. Aen. IV, 55 heisst es nämlich von Dido:

His dictis incensum animum inflammarit amore.

Principio delubra adeunt pacemque per aras

Exquirunt, mactant lectas de more bidentis

Legiferae Cereri Phoeboque patrique Lyaeo,

Junoni ante omnis, cui vincta jugalia curae.

Ipsa tenens dextra pateram pulcherrima Dido

Candentis vaccae media inter cornua fundit.

Und bei Apul. Metam. IV, xxvi: *Speciosus adolescens inter suos principalis . . . votisque nuptialibus pacto jugali pridem*

171) Brisson. Form. I, xviii, p. 11. Marquardt, röm. Sacralalt. p. 465.

destinatus, consensu parentum tabulis etiam maritus nuncupatus ad nuptias officio frequenti cognatorum et affinium stipatus templis et aedibus publicis victimas immolabat. Auch das militärische Costüm würde für sich allein noch nicht gegen ein sacrificium nuptiale sprechen, denn z. B. auch Jason erscheint auf dem erwähnten Medeasarkophage bei der dextrarum junctio und dem Hochzeitsopfer mit einem Panzer angethan. Andererseits aber spricht die Anwesenheit einer Frau noch nicht gegen ein sacrificium publicum, denn Frauen konnten bei diesem zugegen sein¹⁷²⁾, und die Andeutung eines Tempels ist für ein öffentliches Opfer nicht schlechthin nothwendig. So könnte es scheinen, dass überhaupt eine sichere Entscheidung nicht möglich wäre. Es liegt der Gedanke nahe, dass die Verfertiger der Sarkophage selbst das Opfer in verschiedener Weise aufgefasst haben, das in Gegenwart der Frau ohne Andeutung eines Tempels als sacrificium nuptiale, das andere mit Andeutung eines Tempels und ohne Gegenwart der Frau als publicum. Dabei würde anzunehmen sein, dass die Darstellung auf den Sarkophagen von Florenz, Mantua und ad Podium Cajanum jedenfalls dem Archetypon näher steht als die andere Darstellung, welche die Erklärung als Hochzeitsopfer zulässt, aber nicht erfordert. Bei näherer Untersuchung wird man jedoch auch diese Distinction abzuweisen und nur ein öffentliches Opfer anzunehmen haben. Der uns auf allen diesen Denkmälern vorliegende Typus des Opfers, dass ein homo paludatus am Altare steht und zwei Popen im Begriffe sind einen Stier zu schlachten, ist der allgemeine Typus für ein grösseres sacrificium publicum, welches von einer mit dem imperium militare bekleideten Person dargebracht wird. Es müsste jedenfalls als eine sonderbare Caprice des Künstlers angesehen werden, dass, während er den Bräutigam bei der dextrarum junctio überall in der Toga darstellt, er denselben Bräutigam bei dem unmittelbar folgenden Hoch-

172) Bartoli Admir. auf den Ehrendenkmalern der Kaiser und auf den Münzen. cf. Brisson. Form. I, x, p. 7.

zeitsopfer im Paludamentum auftreten lässt. Der Medeasarkophag kann nicht als Analogie geltend gemacht werden, denn hier erscheint Jason sowohl bei der *dextrarum junctio* als auch bei dem Opfer im Panzer, der ihm als Heros gegeben ist. Auf dem Sarkophag von Mantua trägt der Opfernde obendrein noch einen Speer und auf dem ad Podium Cajanum ist der Tempel, wie wir zeigen werden, die Abbeviatur des capitolinischen Jupitertempels. Da nun auf diesen drei Denkmälern die Frau (Braut) fehlt, so ist auch nicht die mindeste Andeutung auf ein Hochzeitsopfer vorhanden. Jeder Römer musste dies Opfer mit der auf der Façade aller Denkmäler unmittelbar anstossenden Darstellung der *vita militaris*, in welcher gleichfalls ein *vir paludatus* die Hauptrolle spielt, in Verbindung bringen und in ihm das *sacrificium publicum* eines Feldherrn auf dem Brandopferaltar vor einem Tempel sehen. Dies scheint mir so festzustehen, dass es sich nur noch um die Beantwortung der Frage nach der speciellen Bedeutung des Opfers handelt. Bei dem solennen Opfer der weissen Stiere, welches der Consul bei seinem Amtsantritte auf dem Capitol darbrachte, trug er die *toga praetexta*, nicht das Paludamentum. Das Letztere war dagegen bei dem Abgang des Consul oder Proconsul in einen Krieg oder in eine Provinz so sehr Regel, dass der Ausdruck *paludatus profectus est* oder *exiit* mit dem öfters wiederkehrenden Zusatze *votis in Capitolio nuncupatis* bei Livius, Caesar, Cicero u. s. w. wie eine technische Formel gebraucht wird¹⁷³). Diese vota in Capitolio nuncupata waren Stieropfer an Jupiter wie bei dem Antritte des Consulates:

Colla boves niveos certae praebere securi,

Quos abuit campis herba Falisca suis.

In der Kaiserzeit blieb das Opfer für alle in die Provinz abgehenden Statthalter, aber nur die Statthalter der kaiserlichen Provinzen waren *paludati cum gladio*, die der sena-

¹⁷³) S. die Stellen bei Becker-Marquardt röm. Alterth. II, 3, 185 und III, 1, 281 und 285.

torischen Provinzen dagegen togati (μήτε ζίφος παραζωννύμενοι μήτε στρατιωτικῆ ἐσθῆτι χρώμενοι Cass. Dio 53, 13). Wir können es dahin gestellt sein lassen, ob das Opfer auf unseren Denkmälern bloß als ein Votivopfer bei dem Auszuge in die Provinz oder nicht auch als ein Dankopfer nach glücklicher Rückkehr und erfolgreicher Unterwerfung bekriegter Völker aufgefasst werden darf. Der allgemeine Sinn unserer Reliefdarstellung ist offenbar der, dass der Todte Statthalter einer kaiserlichen Provinz gewesen sei. Wenn der libirende Feldherr auf allen Sarkophagen dieser Klasse gerade in der Mitte der Façade steht, so hat dies wohl seinen Grund darin, dass die Darbringung des Opfers pro incolumitate imperii bei dem Auszuge in die Provinz oder in den Krieg oder pro victoria parta nach der siegreichen Rückkehr an Jupiter auf dem Capitol in Gegenwart des Volkes der erhabenste und feierlichste Augenblick im Leben des alten Römers war.

Die links vom Beschauer folgende supplicatio findet sich auf allen vier Sarkophagen mit nicht erheblichem Unterschiede: Auf einer Erhöhung steht ein vornehmer Römer, in der Gesichtsbildung entschieden dem Bräutigam ähnlich, wenn auch ohne Bart, in derselben Gewandung wie beim Opfer, nur dass das auf den Rücken herabfallende Paludamentum stark befranzt ist. Restaurirt sind ausser der Nasenspitze nur die Hände. Hinter ihm, gleichfalls auf der Erhöhung steht eine ungeflügelte Nike, an welcher Kopf, Arme, ein Theil des rechten Beines und der ganze Palmzweig restaurirt sind, der letztere ohne Benutzung der alten Bruchstelle, daher jedenfalls formell ungenau, wiewohl sachlich unzweifelhaft richtig. Ein Speerträger in kurzem Gewande, mit caligae an den Füßen, schiebt eine Frau und einen Knaben, die beide die Hände bittend erheben, nach dem auf der Erhöhung stehenden Römer hin. Restaurirt sind an ihm Kopf und Beine, an der Frau der Kopf und ein Theil der Schulter, wahrscheinlich auch ein Theil der Hände, an dem Knaben ausser der Nasenspitze die Unterbeine und der linke Arm. Im Hintergrunde sieht man zwei Bäume, eine Palme (nicht eine

Pinie), die mehr eingeritzt und oberflächlich angedeutet als reliefartig herausgearbeitet ist und einen zweiten nicht mit Sicherheit zu bestimmenden Baum, welchen Guattani als Eiche bezeichnet.

Der Ansicht, dass hier der heimkehrende Krieger von Weib und Kind empfangen werde, widerspricht der Umstand, dass der angebliche Gemahl oder Vater auf einer Erhöhung wie ein Feldherr oder Richter steht und dass die hikesische Stellung des die Kniee beugenden Weibes für eine römische Matrone nicht angemessen ist, endlich dass Frau und Kind von einem Bewaffneten fast mit Gewalt vorwärts geschoben werden. Ebensowenig darf daran gedacht werden, dass der Römer hier als Patron erscheint. Wozu dann der herbeiführende Soldat und die Nike? Eine dritte Ansicht, die sogar O. Müller theilte, dass hier strenge altrömische Kinderzucht dargestellt sei, bedarf nach dem Gesagten keiner Widerlegung.

Obwohl der Römer ohne Waffen und Panzer erscheint, so weist doch das befranzte Paludamentum, die hinter ihm stehende Nike und die erhabene Stellung beider auf einem suggestus, der Speerträger und in Verbindung hiermit die flehende Gebärde der Frau und des Kindes mit Nothwendigkeit darauf hin, dass Frau und Kind Gefangene oder Unterworfenen sind, welche von dem Soldaten vor den Feldherrn geführt werden und ihn um Milde und Gnade anflehen, — eine Situation, welche dem weltbeherrschenden Römer besonders schmeichelte. Ein Krieg hat mit dem Siege der Römer geendigt, jetzt kann der Feldherr Grossmuth und Gnade walten lassen nach dem Ausspruche Virgils: *Parcere subjectis* und des Horaz: *Jacentem lenis in hostem*. Diesen Grundgedanken finden wir auch mit Nennung der Nike genau unserem Relief entsprechend bei Claudian. *de cons. Stilich. III. v. 216:*

Semper placidis te moribus egit (Victoria)

Servavitque pium victis nec polluit unquam

Laurum saevitia.

Sehr schön sagt Tac. *Ann. XII, 19: Bellorum egregios fines, quotiens ignoscendo transigatur.* Aus der landschaftlichen Staf-

fage darf man nicht auf einen bestimmten Krieg etwa gegen die Parther oder andere orientalische Völkerschaften schliessen wollen; sie deutet nur auf den Umstand, dass die Scene unter freiem Himmel in einer baum- und waldreichen Gegend vor sich geht, wo so eben Frau und Kind von einem Soldaten aufgegriffen worden sind¹⁷⁴). Man wird ausser der Stelle Tac. Ann. XIV, 23, welche Guattani citirt, noch mehr an Agric. 20 erinnert: *aestuaria ac silvas ipse (Agricola) praetentare et nihil interim apud hostes quietem pati, . . . atque ubi satis terruerat, parcendo rursus irritamenta pacis ostentare*. Guattani versteht unter dem Bilde der Frau und des Kindes symbolisch eine ganze Provinz und verweist auf eine Münze: Hadrianus Aug. Cos. III. P. P. mit der Unterschrift: *Judaea*, auf welcher der Kaiser die Hand eines knieenden Weibes, das von drei Kindern umgeben ist, erfasst. Münzen mit ähnlichen Darstellungen sind sehr häufig, meist ist aber das Haupt der Frau mit einer Mauerkrone umgeben, wie auf den Reliefs bei Bartoli Adm. 12 und 13¹⁷⁵). Die Darstellung auf unseren Sarkophagen ist dagegen eine freiere, mehr genrebildartige, ein Nachklang der Reliefs auf den Ehrenbogen und Ehrensäulen der Kaiser, auf welchen die Unterwerfung von Völkern in grosser Mannichfaltigkeit der Motive dargestellt ist. So enthält die Trajanssäule Scenen dieser Art in einer so ergreifenden und rührenden Weise und mit einer so tragisch-drastischen Wirkung, dass man diesen Reliefs Wahrheit der Empfindung neben einem grossen Geschicke in der Gruppierung nicht wird absprechen können. Das, was hiervon auf unseren Sarkophag übergegangen ist, erscheint wie eine magere Abbeviatur. Die übrigen Sarko-

174) Für landschaftliche Staffage in ähnlicher Art Bellori col. Anton. Tav. 30, 32, 33, 44, 66, besonders 19 und 63. Unser Relief spricht ganz allgemein einen Gedanken aus, der mit speciellen historischen Bezügen bei Dichtern oft vorkommt, z. B. Ovid. Trist. II, 227:

*Nunc petit Armenius pacem, nunc porrigit arcus
Parthus eques, timida captaque signa manu.*

175) Auf Münzen des Caesar, M. Antonius, Augustus, Galba, Domitian, Trajan, Vespasian. Eine ganze Reihe von Münzen des Hadrian.

phage sind gerade in diesen Darstellungen zum Theil reicher und verrathen, wie beliebt diese Bilder waren und wie frei man sich im Formenwechsel noch bewegen konnte.

Die Façade schliesst links vom Beschauer mit einer Eberjagd ab. Kriegswerk und Waidwerk waren beide ächt römische Beschäftigungen. *His artibus futuri duces imbuebantur, certare cum fugacibus feris cursu, cum audacibus robore etc.*¹⁷⁶⁾. Gerade die Eberjagd galt als die edelste Art des Waidwerkes wegen der mit ihr verbundenen Gefahren. Zwei Reiter auf feurigen Rossen, die zum Theil auf die linke Schmalseite hinüberreichen, sprengen muthig daher, beide in heroischer Weise gepanzert, in der Rechten einen Speer haltend. Restaurirt sind, abgesehen von Kleinigkeiten, die Beine der Rosse und der untere Theil der Köpfe, das rechte Bein des Reiters im Vordergrunde und der rechte Arm des hinteren Reiters. Der vordere Reiter sieht dem Bräutigam und Feldherrn sehr ähnlich, der hintere ist Repräsentant der Jagdgesellschaft. Den Rossen voraus eilen zwei (stark restaurirte) Hunde, hinter denen sich ein Eber befindet. Obwohl das Bild der beiden einhersprengenden Reiter effectvoll genannt zu werden verdient, so ist doch das Arrangement und namentlich der Umstand, dass der Eber sich nicht vor, sondern hinter den Hunden befindet, kein glückliches; man hat aber zu bedenken, dass es dem Compiler, welcher unseren Sarkophag anfertigte, überhaupt schwer wurde, so viele Bilder in einen so engen Raum zusammenzudrängen; er mag daher sein Vorbild ungeschickt abbreviirt haben. Die landschaftliche Staffage entspricht im Wesentlichen dem oben erklärten Relief einer Eberjagd auf dem Sarkophag von Monticelli: bergiges und sumpfiges Terrain, angedeutet durch leicht eingeritzte Contouren eines Felsen, Baumstammes, Grases und Gebüsches. Die Jagdscene ist so gewaltsam zwischen die *supplicatio* und die Darstellung der linken Schmalseite hineingeschoben, dass es den Anschein hat, als dürfe man hier nur das Gefolge

176) S. oben p. 116.

des auf dem suggestus stehenden Feldherrn sehen, wie ich lange geglaubt habe, bei näherer Betrachtung erweist sich aber die Scene als durchaus unabhängig.

Die Schmalseiten sind gegen den Gebrauch mit derselben Sorgfalt wie die Façade gearbeitet. Es ist dies darin begründet, dass sie nicht nebengeordnet sind, sondern dass alle Bilder zusammen eine bestimmte Serie bilden.

Die rechte Schmalseite hat Winckelmann, a. a. O. als *educazione di due fanciulli* gedeutet, Guattani hat dagegen im Wesentlichen richtig erkannt, dass *la nascita e l'erudizione del Personaggio sepolto* dargestellt sei. Zu unserer Linken sehen wir eine Matrone auf einem mit einem Polster versehenen Sessel sitzen. Ihre tunica fällt bis zu den Füßen herab und über den Unterleib ist ein Obergewand geworfen, den Hinterkopf und die beiden Seiten des Gesichts bedeckt in altrömischer Weise ein Kopftuch. Die rechte Hand ist auf das Polster aufgestützt, die linke bedeutsam an die Brust gelegt. Restaurirt ist nur ein Theil des rechten Armes und die Nasenspitze. Vor der sitzenden Matrone steht eine alte Slavin mit tief eingefallenen Gesichtszügen (restaurirt ist ein Theil der Schulter, des Oberkopfes und die Nase), unzweifelhaft eine *nutrix*, welcher auch eine Andeutung des charakteristischen Kopftuches¹⁷⁷⁾ nicht fehlt. Sie hält gebeugt ein nacktes, die Arme nach der Matrone erhebendes Kind mit ihren Händen. Die Ansicht Winckelmanns, dass der *piccolo fanciullo* sich vor der Säule und den an ihr stehenden Frauen fürchte, ist ebenso grundlos wie die Zeichnung incorrect und karrikirt. Es ist dies um so mehr zu verwundern, als Winckelmann selbst schon auf das Relief bei Beger *spic. ant. p. 130* verweist, welches ihn auf die richtige Interpretation hätte leiten können. Ausser dieser Analogie sind die Reliefs bei *Bart. Adm. 63, Mus. PCL. IV, t. 37* und *R. Rochette Mon. Ined. t. LXXII, 2* herbeizuziehen. Die Matrone ist keine Slavin, wie Winckel-

177) O. Jahn, *archäolog. Beitr. p. 355, Anm. 9* und jetzt besonders *Stephani compte rendu 1863, p. 177.*

mann glaubte, sondern die Mutter des Kindes, welches so eben von der nutrix (einer alten Dienerin) gebadet ist und der Mutter übergeben wird. Der Knabe steht nämlich mit seinem rechten Fusse auf einer halbrunden Erhöhung; welche als Badewanne aufzufassen ist, nur dass die Stellung derselben umgekehrt wie auf dem Relief bei Bartoli ist, nicht der Länge sondern der Breite nach, offenbar um den Raum zu sparen¹⁷⁸). Der lebhafte Gestus des Kindes spricht das Verlangen nach der Mutter aus. Es ist daher hier nicht die Geburt des Kindes, sondern, nachdem es gebadet worden, die Uebergabe desselben an die Mutter und der Beginn der τροφή durch dieselbe bald nach dem puerperium dargestellt. Hieraus ist auch der bedeutsame Gestus, dass die Mutter die Hand an die rechte Brust legt — ein der Natur abgelauchter Zug — zu verstehen. Das Stillen des Kindes durch die Mutter gehörte in den höhern Ständen der Kaiserzeit zwar zur Ausnahme, indessen wurde doch die Pflicht dazu anerkannt und galt als mos pristinus. cf. Orelli inscr. 2677. Ein ähnliches Kunstwerk, aber offenbar ein Gemälde hatte Claudian. XXII de laud. Stilich. II, 340 vor Augen, wenn er schreibt:

Insigne Minervam

Spirat opus. Rutilis hic pingitur aula columnis

Et sacri Mariae partus. Lucina labores.

Solatur, residet fulgente puerpera lecto.

Sollicitae juxta pallescunt gaudia matris.

Susceptum puerum redimitae tempora Nymphae

Auri fonte lavant. Teneros in stamine risus

Vagitusque audire putes.

Es könnte hiernach scheinen, dass den sämtlichen Reliefdarstellungen ein mythisches Vorbild zu Grunde liegt, das in ein Genrebild des menschlichen Lebens umgeformt worden ist. — Dass die im Hintergrund dieser Scene befindliche

178) Die Zeichnung bei Guattani ist zwar viel getreuer als die bei Winckelmann, aber gleichfalls nicht genau genug.

Darstellung einer sechskantigen Säule mit einer darauf ruhenden Kugel, um welche zwei weibliche Figuren beschäftigt sind, sich auf Horoskopie beziehe, hat schon Winckelmann richtig erkannt, aber weder er noch Guattani haben das Einzelne gründlich gefasst. Die zu unserer Rechten stehende Göttin hält in ihrer linken Hand eine zum Theil aufgeschlagene Rolle, welche in der Zeichnung von Guattani fehlt, während sie ihre Rechte auf die Kugel legt. Restaurirt ist an ihr blos die Nasenspitze und ausserdem sind einige Stückchen in den Arm eingesetzt. Die Göttin zu unserer Linken, an welcher der rechte Arm vom Ellenbogen an mit dem kleinen Finger neu ist, hält in der Linken einen Gegenstand, der zum grössten Theile abgebrochen, aber wohl richtig als Griffel (Sonnenzeiger) restaurirt ist¹⁷⁹⁾. Die eine der göttlichen Schwestern sieht nach dem Sternbilde, unter welchem das Kind geboren ist, *positus siderum ac spatia dimetitur* — auf der Kugel hat man sich den Zodiakus zu denken —, die andere liest dazu die *ephemerides mathematicae*. Es findet also eine *γενεθλιαλογία* oder *γενεθλιασκοπία* Statt, die *indagatio horae genitalis, quem annum, quem diem habeat infans* (Tac. Ann. VI, 21) nach der in der Kaiserzeit so weit verbreiteten Ansicht: Plin. II, c. 7 *Toto mundo fortuna sola invocatur ac nominatur, una accusatur . . . Pars alia et hanc pellit astroque suo eventus adsignat nascendi legibus, semelque in omnis futuros unquam deo decretum, in reliquom vero otium datur. Sedere coepit sententia haec pariterque et eruditum volgus et rude in eam cursu vadit*. Seneca Oed. 580 *Fatis agimur, cedite fatis . . . Quidquid patimur, mortale genus, venit ex alto*¹⁸⁰⁾. Die beiden Schwestern sind aber nicht die Musen Urania, Clio oder Calliope, wie Winckelmann und Guattani glauben, sondern die Parzen selbst, welche nach der Sitte der damaligen Zeit als *γενεθλιακόποι* aufgefasst, d. h. nicht mit Rocken und Spindel, sondern nach der Weise der Chal-

179) S. Wieseler A. D. II, LXV, 833^a.

180) Sehr interessant Tac. Ann. IV, 22.

däer und Mathematiker mit den ephemerides und mit Schreibzeug versehen sind. Die Zweizahl hat nichts Auffallendes. Drei Parzen erscheinen mit den Symbolen der Spindel u. s. w. bei der Geburt des Kindes R. Rochette a. a. O. table LXXVII, 2, zwei ganz unzweifelhaft ebendas. LXXIV und Bartoli 63. cf. Clarac. I, p. 153. Auch Claud. XV de bello Gildon. 202 denkt nur an zwei Parzen bei den Worten:

voces adamante notabat

Atropos et Lachesis jungebat stamina dictis.

Die γενεθλιασκοπία fand übrigens nicht blos am Tage der Geburt Statt, sondern wurde öfters, namentlich sechs Tage nach der Geburt wiederholt. — Der rechte Theil unserer Schmalseite enthält die παιδεία, institutio liberalis des Knaben. In dem rechts von dem Beschauer sitzenden Manne, dessen rechter Arm von dem Gewande völlig entblöst ist, sah Winckelmann einen Slaven, welcher den vor ihm stehenden Knaben unterrichtet. Das Verhältniss von Schüler und Lehrer ist zwar sehr drastisch ausgedrückt — der Lehrer hält in der Linken eine Rolle und etwas nach vorne gebeugt hört er einem Knaben zu, der mit etwas gehobenem Kopfe aus einer Rolle vorlies't — ¹⁸¹), aber weder die entsetzlich grämliche Miene des alten, geplagten Schulmeisters, die wir auf Winckelmanns Zeichnung sehen, finden wir am Originale wieder, noch kann ich mich entschliessen dies würdige Haupt von idealkräftiger Bildung mit einem schönen Vollbarte (restaurirt ist nur die Nasenspitze) trotz der unbeschuhten Füße für einen Sklaven zu halten, namentlich da auch die im Hintergrunde befindliche Figur mit der Maske, die sich gleichfalls auf den Unterricht bezieht, entweder ein Dichter oder eine Muse ist. Dem griechischen Archetypon, welches hier zweifellos vorauszusetzen ist, lag wahrscheinlich der Typus eines Dichters zu Grunde, den der römische Sarkophagarbeiter nur so obenhin wiedergegeben hat. Homer war ja

181) Restaurirt ist an dem Knaben nur ein Theil des Kopfes und ein Stück der Rolle.

nach späterem Glauben selbst Schulmeister gewesen und hatte die ersten Ὀμηρεῖα in Phokäa und Kolophon gegründet¹⁸²). Wir wissen, dass Tafeln mit Reliefbildern für das Memoriren des Inhaltes der homerischen und cyclischen Gedichte in den Schulen aufgestellt waren. Warum sollte nicht als Einleitung eines derartigen Bildercyclus Vater Homer selbst als γραμματικῆς mit einem Knaben dargestellt gewesen und dieses Bild auf die Sarkophage übergegangen sein? Unser Bild wird vortrefflich illustriert durch Plato Protag. p. 326; οἱ δὲ διδάσκαλοι τούτων τε ἐπιμελοῦνται καὶ ἐπειδὴν αὐτῶν γραμματα μάθωσι καὶ μέλλωσι ξυνήσειν τὰ γεγραμμένα, ὥσπερ τότε τὴν φωνήν, παρατιθέασιν αὐτοῖς ἐπιτῶν βάρῃων ἀναγιγνώσκειν ποιητῶν ἀγαθῶν ποιήματα. Man achte nur auf das gehobene Köpfchen und die gehobenen Aermchen des Knaben und man wird eine declamatorische Haltung nicht verkennen können. Der Lehrer sieht von hinten mit in das Buch hinein oder achtet wenigstens darauf, *ut puer sciat, ubi suspendere spiritum debeat, quo loco versum distinguere, ubi claudatur sensus, unde incipiat, quando attollenda vel summittenda sit vox, quid quoque flexu, quid lentius, celerius, concitatius, lenius dicendum.* Quintil. I, 1, § 8. Das Relief ist in seiner feinen psychologischen Naturwahrheit eines der schönsten Genrebilder der Kaiserzeit. Das Buch, aus welchem der Knabe vorliest, ist übrigens kein Diptychon, wie Winckelmann glaubte, — denn für ein solches wäre es zu gross, — sondern eine Rolle (volumen), die nur zum Theil aufgeschlagen ist. Der Knabe in einem geärmelten Kinderkleidchen hat ungefähr das Alter, in welchem nach Quintil. I, 1, § 4 der erste Unterricht ertheilt wurde: *Quidam literis institutos, qui minores septem annis essent, non putaverunt, quod illa primum aetas et intellectum disciplinarum capere et laborem pati posset.* Wir dürfen daher entsprechend unserer Ansicht, dass der Lehrer im griechischen Archetypον ein Dichter, wahrscheinlich Homer selber war, mit Winckelmann und Guattani annehmen, dass der Knabe Verse liest. Quintil. I, c. 8:

182) Homer sitzend Clarac II, t. 205.

Ideo optime institutum est, ut ab Homero et Virgilio lectio inciperet, quamquam ad intelligendas eorum virtutes firmiore iudicio opus est. Interim et sublimitate heroici carminis animus assurgat et ex magnitudine rerum spiritum ducat et optimis imbuatur. Die über dieser Gruppe aus dem Hintergrunde sich erhebende bartlose Figur hielt Winckelmann unbedenklich für einen komischen Dichter, Guattani dagegen für Melpomene. In meinen unmittelbar vor dem Originale niedergeschriebenen Notizen habe ich den Zweifel ausgesprochen, ob sie männlich oder weiblich sei. Sie ist oberflächlich und characterlos gearbeitet und zugleich stark berieben. Ein Hervortreten der Brust und eine Discriminatio des Haares ist nicht sicher wahrzunehmen. Auch die Gewandung, welche im Wesentlichen dieselbe ist wie an den bekannten Statuen des Aeschines und Sophokles, aber auch einer Muse nicht widerspricht, gibt keinen bestimmten Aufschluss. Die Maske, an welcher die Nasenspitze neu ist, ist gleichfalls wenig charactervoll durchgebildet; ich möchte sie aber wegen des schmerzlichen Ausdruckes und des lang herabwallenden Haares mit Guattani eher für eine tragische als mit Winckelmann für eine komische halten. Eine sichere Entscheidung über die Bedeutung der Figur scheint mir nicht möglich. Das Wahrscheinlichste ist wohl, dass in dem Archetypon eine Muse dargestellt war. Dichter und Musen finden wir ja öfters auf Reliefs zusammen¹⁸³⁾, und dem von Winckelmann aus Beger a. a. O. p. 139 citirten Relief, wo die Figur für zweifelhaft gehalten werden könnte, muss ich aus demselben Beger das Relief p. 136 entgegenstellen, wo die weibliche Bildung der maskentragenden Figur ganz unzweifelhaft ist. Freilich sind auch männliche Gestalten mit Masken in den Händen oder auf dem Schoosse nicht selten¹⁸⁴⁾. Jedenfalls spricht die Figur den Gedanken aus, dass auf die Lectüre der epischen Poesie mit welcher die institutio beginnt, die der dramatischen

183) Wieseler Ann. d. J. 1861, p. 122.

184) Wieseler Theat. Taf. IV, 9, VI, 1 und 3.

folgen solle und zwar, wenn die Maske eine tragische ist, in Uebereinstimmung mit Quintilian a. a. O. zunächst der tragischen und dann der komischen: *Utiles tragoedi, alunt et Lyrici, si tamen in his non auctores modo, sed etiam partes operis elegeris. Elegia vero utique quae amat et Hendecasyllabi . . . amoveantur. Comoedia quam plurimum conferre ad eloquentiam potest, cum per omnes et personas et effectus eat; quem usum in pueris putem, paulo post dicam. Nam cum mores in tuto fuerint, inter praecipua legenda erit.*

Die linke Schmalseite stellt den Römer in vorgerücktem Mannesalter aus dem Kriege zurückkehrend dar. Links vom Beschauer sitzt auf einem mit Löwenfüßen und Köpfen verzierten Sessel der Römer als Feldherr gepanzert, seine Rechte auf den Sessel stützend, in der hochgehobenen Linken das Scepter oder die Lanze, um das Haupt eine Tānie. Das linke Bein, an welchem der Fuss restaurirt ist, ruht auf einer hohen Bank, die grösstentheils neu ist. Ein niederknieender Sklave, der an seinem Gewande kenntlich ist — nicht ein Soldat, wie Guattani meint —, ist beschäftigt die Panzerschiene (ocrea) dem linken Beine seines Herrn anzulegen oder abzunehmen, während eine zweite ebenso wie zwei Schilde am Boden liegen. An dem Sklaven ist nur die Nasenspitze und ein unbedeutendes Stückchen an der Hand und im Gesichte ergänzt. Hinter ihm steht ein zweiter Sklave von ähnlicher Gewandung, welcher in der rechten Hand das Schwert, in der linken die Scheide hält. Die letztere ist ganz neu mit einem Theile der linken Hand, vom Schwerte ist nur der untere Theil des Griffes alt, die Finger der rechten Hand sind ergänzt und dem Schwerte eine etwas zu starke Richtung nach der linken Seite des Beschauers gegeben. Man kann zweifelhaft sein, ob hier eine Zurüstung oder Ausrüstung dargestellt ist. Für das Erstere könnte das drastische Emporheben des Schwertes, welches sich nicht in der Scheide befindet und die Bewegung der Hände des ersten Sklaven, welcher die Schiene mehr an das Bein anzudrücken als loszulösen scheint, geltend gemacht werden. Dessenungeachtet

halte ich die erste Erklärung für unzweifelhaft. Sie allein entspricht der nothwendigen Folge der Bilder von der Geburt an bis in das Alter hinein. Dann erscheint hier der Römer im Gegensatze zu der rechten Schmalseite und der Façade im vorgerückten Alter, ja er erscheint wie heroisirt. Er trägt das heroische Costüm, sitzt auf einem geschmückten Sessel wie auf einer sella curulis, hält wie ein Gott oder Kaiser die Lanze, die wie ein Scepter gebildet ist, mit hochgehobener Hand. Das gewölbte Thor mit Quaderconstruction und mächtigen Pfeilern deutet auf die Stadt hin, in die er zurückgekehrt ist. Kurz: er steht auf der Höhe seines Ruhmes, seine Laufbahn ist beendet und mit der Abrüstung folgt nun das otium cum dignitate decursis honoribus in aetatis flexu ab omnibus concessum. Der lebhafte Gestus des Sklaven mit dem Schwerte spricht nicht Kampfeslust, sondern Bewunderung über das im Kriege vielgebrauchte und schartig gewordene Schwert aus, das nun ruhen wird. Unser Relief enthält in kurzen, wenigen Zügen, was Sidon. Apoll. epist. III, 3 weitläufig und schwülstig schildert: *Hinc jam per otium in urbem reduci quid tibi obviam processerit officiorum, plausuum, fletuum, gaudiorum, magis tentant vota conjicere quam verba resecaere. Siquidem cernere erat refertis capacissimae domus atrius illam ipsam felicissimam stipati redditus ovationem, dum alii osculis pulverem tuum rapiunt, alii sanguine ac spumis pingua frena suscipiunt, alii sellarum equestrium madefacta sudoribus fulcra resupinant, alii de concavo tibi cassidis exituro flexilium laminarum vincula diffibulant, alii explicandis ocrearum nexibus implicantur, alii hebetatorum caede gladiatorum latera dentata pernumerant etc.*

Was den Zusammenhang des Bildercyclus auf unserem Sarkophage anbelangt, so darf wohl die Ansicht, dass die rechte Schmalseite in einer unmittelbaren Beziehung mit der auf der Façade dargestellten Hochzeit stehe und il frutto del matrimonio darstelle¹⁸⁵), als aufgegeben angesehen

¹⁸⁵) Brunn Ann. d. J. 1845, p. 195.

werden. Schon Frühere haben mit Recht bemerkt, dass unser Sarkophag die wichtigsten Momente im Leben des Römers von der Geburt an darstelle, nur dass man in der Auffassung der einzelnen Bilder verschiedener Ansicht war. Nach unserer Deutung ist die Reihenfolge der Bilder in symmetrischer Vertheilung auf die drei Seiten des Denkmals so zu fassen:

- 1) Kindheit auf der rechten Schmalseite:
 $\tau\rho\omicron\phi\eta$ und $\pi\alpha\iota\delta\epsilon\acute{\iota}\alpha$ (institutio liberalis).
- 2) Mannesalter auf der Façade:
 - a) Eintritt in die Ehe,
 - b) militärische Laufbahn in den zwei erhebensten Momenten, Opfer bei dem Auszuge in den Krieg und glückliche Unterwerfung des Feindes, gegen welchen Grossmuth geübt wird,
 - c) Waidwerk: Eberjagd.
- 3) Beginnendes Greisenalter (aetatis flexus) auf der linken Schmalseite:
 Rückkehr aus glorreichem Kriege als Beginn des otium cum dignitate.

Es fehlt nur ein Moment, um alle Lebensstadien zu repräsentiren, die Beziehung auf den Tod. Vielleicht war es auf dem Deckel enthalten, der leider verloren gegangen ist. Und welche Darstellung war hier wohl geeigneter als jene auf den Deckelbildern der Sarkophage von S. Lorenzo, Monticelli und Mantua: die capitolinischen Gottheiten oder die Todesgötter in der Mitte, Helios und Selene zu den Seiten? Das Denkmal steht in der Vollständigkeit der Darstellung bis jetzt einzig da, nichts desto weniger aber ist es eine Compilation, welche an Eleganz und Virtuosität der Technik hinter dem Sarkophag von Frascati weit zurücksteht, obwohl wir den Fleiss, mit welchem alle Bilder gleichmässig durchgeführt sind, hie und da auch das Verständniss im Einzelnen nicht verkennen dürfen. Seine Entstehung fällt gewiss nicht vor die Zeit des Septimius Severus. Es hat in der Geschichte der römischen Plastik dieselbe Stelle wie der panegyricus auf eine

einzelne Person und die *laudatio funebris* in der Geschichte der römischen Literatur. Die vereinzelt Notizen aus *laudationes funebres* bei Tac. Ann. II, 73 und XIII, 3 (cf. auch IV, 38) enthalten dieselben Momente und die *Panegyrici* des Plinius, Cl. Mamertinus, Eumenius, Nazarius, Latinus Pacatus und Sidonius Apollinaris sind wesentlich nach demselben Schema angelegt und bewegen sich in demselben Gedankenkreise, nur dass die analogen Werke der Literatur von Schwulst und Adulation überladen sind, auf unserem Sarkophage dagegen einfache und gemüthvolle Typen der nachklassischen Kunst sich erhalten haben, die der Verfertiger des Denkmals bei aller Oberflächlichkeit der Behandlung doch so wiedergegeben hat, dass sie auch so noch bedeutenden Reiz ausüben. —

2) **Sarkophag in der villa Taverna in Frascati vor wenigen Jahren aufgefunden**, gezeichnet für das archäologische Institut in Rom von Herrn Schultz unter Controle des Herrn Dr. Matz, welcher mich auf dies noch nicht edirte Denkmal aufmerksam machte (s. Zeichnung am Schlusse). Die Erhaltung darf trotz der sehr starken Verstümmelung längs des oberen Theiles der *Façade* und an den Seiten insoweit als genügend bezeichnet werden, als es möglich ist, mit Hilfe des eben erklärten Sarkophages das Fehlende zu ergänzen. Sieht man von den Kurzseiten ab, die mehr flüchtig angedeutet als ausgeführt, ja sogar mit Nachlässigkeit behandelt sind, so wird man nicht umhin können, das Werk einem Künstler zuzuschreiben, welcher bei Weitem mehr als der des florentiner Sarkophags *Gratie* und *Leichtigkeit* und namentlich *Fluss* in der *Gewandung* mit *Ernst* und *effectvoller Bewegung* zu verbinden und dem *Ganzen* die *grösste Lebendigkeit* und einen *Hauch ächtgriechischen Stiles* zu geben wusste. Es scheint sich hierin eine *Nachwirkung* des *Aufschwunges* kund zu geben, welchen die *Kunst* unter *Hadrian* nahm, wenn nicht jene *Vorzüge* einfach daraus zu erklären sind, dass der *Verfertiger* des *Sarkophags* ein *besseres Muster* copirte. Ich nehme aber keinen *Anstand*, das *Denkmal* in

eine frühere Zeit als das von Florenz zu setzen, etwa in die erste Zeit der Antonine.

Die Eintheilung der Façade ist wesentlich dieselbe wie auf dem florentiner Sarkophage, rechts dextrarum junctio und Opfer, links Begnadigung der Gefangenen und Kriegsgetümmel. Die Jagd fehlt, die Darstellung auf den Schmalseiten ist eine andere. Auch hier kommt der libirende Feldherr in die Mitte der ganzen Façade zu stehen, wodurch die religiöse Action das Centrum des Ganzen wird.

Die erste Gruppe der Façade, die dextrarum junctio der Verlobten bietet nichts Eigenthümliches dar: Braut und Bräutigam mit Juno pronuba, die mit einer hohen $\kappa\rho\epsilon\phi\acute{\alpha}\nu\eta$ versehen ist, in der gewöhnlichen Situation. Der neben dem Bräutigam stehende Paranympchos hat den Kopf verloren. Die neben der Braut gewöhnlich erscheinende Freundin (Suada) ist mit dem betreffenden Theile der Platte verloren gegangen und hat nur einen kleinen Rest des Gewandes an der rechten Schmalseite zurückgelassen. Von dem zu den Füßen der Verlobten stehenden Hymenäus mit der Hochzeitsfackel ist nur der Oberkörper und sind die Spuren der Füße erhalten. Characteristisch ist auch hier für diese Klasse die Wendung des Kopfes zum Bräutigam hinauf.

Mit der dextrarum junctio in Verbindung ist die rechte Kurzseite zu fassen, welche abweichend von dem florentiner Sarkophage, aber ähnlich anderen Hochzeitsdenkmälern (cf. oben p. 69) die drei Gratien darstellt. Während die Göttinnen auf dem Sarkophag von S. Lorenzo und Monticelli ruhig dastehend gebildet sind, erscheinen hier die beiden ersten Schwestern in lebhafter Bewegung, nur die dritte, welche mit ihrem Haupte von den beiden anderen abgewandt ist, ist so eben zur Ruhe gelangt. Sie sind durch die hinter ihnen befindliche Thüre eingetreten, die wir nicht als den Eingang in den Thalamos, sondern wie auf dem Sarkophag in der sala delle Muse des Vatican wegen ihrer kräftigen Structur als die janua des Hauses anzusehen haben, so dass sich die Göttinnen demnach im Atrium befinden. Hiermit

ergibt sich als allgemeiner Sinn der Darstellung, dass sie in festlicher Pompa in das hochzeitliche Haus eingezogen sind, um durch ihre Theilnahme das Hochzeitsfest, speciell die Braut zu verherrlichen, wie sie auch Statius silv. I, 2, v. 19 in der Götterpompa auftreten lässt, und es drängt sich der Gedanke auf, dass das Bild ein Excerpt aus einem grösseren Götterzuge zur Feier einer mythischen Hochzeit ist, ähnlich wie der Götterzug auf der Façade des Sarkophages von S. Lorenzo. Es leuchtet zugleich die Verschiedenheit der Auffassung von der Darstellung der Gratien auf den übrigen Hochzeits-sarkophagen ein. Die zweite der Schwestern bringt der Braut offenbar ein Geschmeide, eine Halskette von runden und länglichen Perlen, die an einer Schnur aufgereiht sind (Tac. Ann. XVI, 31 *cultus dotales . . . cervicis monile*). Sie hat dieselbe aus der halbgeöffneten κίβωτος der dritten Schwester genommen, welche als ταμία die κειμήλια übergeben und hiermit das Ihrige gethan hat, daher selbst nunmehr unthätig ist. Die Abwendung ihres Gesichtes ist ein typischer Zug, den die Alten allegorisch auffassten. Serv. ad Aen. I, 720. Unsere Erklärung wird gestützt durch die unverkennbare Situation auf der Façade des Sarkophags von Monticelli, wo die eine Gratie im Begriff ist, aus dem Kästchen der Schwester Schmucksachen herauszulangen. Was die dritte Schwester bringt, kann bei der Rohheit der Arbeit, die mehr andeutet als ausführt, und bei der isolirten Stellung unseres Reliefs zweifelhaft erscheinen, jedenfalls muss aber aus der bedeutungsvollen Haltung der Arme und Hände geschlossen werden, dass sie nicht unthätig zu denken ist, nicht etwa durch eine lebhafteste Gesticulation bloss ihre Freude aussprechen will. Ein Spiegel, eine Salbenbüchse, ein κιάδιον oder was man sonst in den Händen einer Gratie erwarten dürfte, ist nicht erkennbar, aber auch nicht durch Beschädigung verloren gegangen. Das an der Ecke sichtbare Gewandstück steht mit den Händen der Gratie in keiner Verbindung, sondern gehörte der Begleiterin der Braut (Suada) an, welche wie auf anderen Sarkophagen in der Weise an der Ecke stand, dass

der Umschlag des Kleides an die Schmalseite hinüber reichte. Ich war zuerst der Ansicht, dass die linke Hand der Gratie, welche mir hohl zu sein schien, das wohlriechende Oel enthalte, mit welchem die Braut im Thalamos gesalbt werden solle und dass die Haltung der Finger der rechten Hand, in welcher man sich einen Alabastron zu denken habe, und des gehobenen rechten Armes der Gestus des Einträufelns oder Eingießens sei^{186a)}, dass demnach diese Gratie nur nach dem Stadium der Thätigkeit von jener auf dem Sarkophag von S. Lorenzo mit der Salbenbüchse in der Hand verschieden wäre; ich glaube jedoch jetzt von dieser Erklärung abgehen und annehmen zu müssen, dass die Gratie bei ihrem Einzuge in das Haus Blumen und balsamische Gegenstände gestreut hat. Hierauf führt das vorne zusammengebauchte Gewand, die Haltung der Hände, vor Allem aber auch die nur an diesem Theile des Sarkophags Statt findende, jedenfalls beabsichtigte Erhöhung und Unebenheit des Bodens mit roh gearbeiteten Strichen und anderen Andeutungen, die durch jene Annahme ein überraschendes Licht empfangen, für die Zeitgenossen aber um so weniger einer getreuen Ausführung bedurften als nach einer allgemein verbreiteten dichterischen Anschauung die Gratien bei den Hochzeiten Balsam streuten oder florea serta brachten und in Wirklichkeit die Fussböden der hochzeitlichen Häuser mit Blumen und wohlriechenden Dingen bestreut zu werden pflegten. Bei der Hochzeit des Amor und der Psyche Apul. Metam. VI, 24, bei welcher Ganymedes und Liber das Amt der pocillatores, Vulcanus das des Koches versieht, Apollo und die Musen spielen und singen und Venus tanzt, *Horae rosas et ceteris floribus purpurabant omnia, Gratiae spargebant balsama*. Unter balsama sind nicht blos wohlriechende Oele, sondern auch Blüten, Blätter, Rinden, Reiser und Stiele wohlriechender Kräuter,

186a) Wie an den Statuen eingießender Satyrn oder auch, wenn gleich mit etwas anderer Haltung der Arme, an der Gratie der aldo-brandinischen Hochzeit. Böttiger p. 45.

Stauden und Bäume zu verstehen. Entscheidend ist Claudian. de nupt. Hon. et Mar. X, v. 92:

In medio glebis redolentibus ^{186b)} *area dives*
Praebet odoratas messes. Hic mitis amomi,
Hic casiae matura seges, Panchaia turgent
Cinnama nec sicca frondescunt vimina costo
Tardaue sudanti prorepunt balsama ligno.

Diese dem Leben entnommene, wenn auch poetisch übertriebene Schilderung giebt eine lebendige Vorstellung, was wir uns unter dem generell gebrauchten Worte „balsama“ zu denken haben, amomum, casia, cinnamum, vimina und balsamum, erklärt die Beschaffenheit des Fussbodens auf unserem Relief in vortrefflicher Weise und macht auch begreiflich, wie der Verfertiger des Sarkophages sich mit rohen Andeutungen begnügen konnte, was weniger leicht zu begreifen sein würde, wenn ausschliesslich oder auch nur vorzugsweise an Blumen zu denken wäre. Claudian theilt ibidem v. 202 der Gratie das Amt zu:

Tu festas, Hymenaeae, faces, tu, Gratia, flores ^{186c)}
Elige, tu geminas, Concordia, necte coronas.

Statius sagt l. l. von der Götterpompa:

nec Gratia cessat
Amplexum virides optatae conjugis artus
Floribus innumeris et olenti spargere thymbra ¹⁸⁷⁾

wo die handschriftliche Lesart thymbra, ein dem Thymian

186^{b)} Hier ist jedenfalls die duftende Erde gemeint. Man gebrauchte gleba aber auch von thus, myrrha, pix und Aehnlichem. Die Auffassung von Gessner ad h. l. ist nicht correct.

186^{c)} Es handelt sich natürlich hier nicht um die florea sarta, mit welcher Thüren und Wände geschmückt wurden (cf. oben Anm. 153), sondern um das Bestreuen des Fussbodens, welches neben jenem Schmucke Statt fand. Bei der Hochzeit des Palladius und der Celerina Claud. XXXI, 121 streuen die Amores Blumen und wohlriechende Gegenstände.

187) Diese Stelle nachgeahmt Claud. X, 297: *Nec signifer ullus nec miles pluviae flores dispergere ritu cessat purpureoque ducem perfundere nimbo*. Man bewarf also die Verlobten und Neuvermählten mit Blumen und besprengte sie mit wohlriechenden Substanzen.

ähnliches, wohlriechendes Gewächs, gegenüber der Conjectur nimbo gehalten werden muss.

Die zweite Gruppe der Façade, das Opfer, ist in den Hauptfiguren stark verstümmelt und unterscheidet sich von dem florentiner Sarkophage in nicht unbedeutender Weise, wie schon oben angedeutet wurde. Es fehlt der Tetrastylus, dagegen sehen wir hier eine weibliche Figur, die auf jenem nicht vorhanden ist; das militärische Costüm tritt noch klarer als dort hervor. Dass die ganze Scene hier freier und effectvoller dargestellt und das in dem Verhältnisse der Personen zu einander liegende dramatische Motiv mehr durchgebildet ist, wird Jeder leicht erkennen. Betrachten wir die Gruppe zunächst in ihren sicheren Theilen, so ist kein Zweifel, dass der Torso im Hintergrunde mit dem entblößten Oberkörper, dem limus und der secespita der Rest des victimarius ist, der, wie die Wendung seiner verstümmelten Arme beweist, im Begriffe steht, den Opferstier mit dem hochgeschwungenen Beile zu tödten. Diese Action ist der Grund, warum der andere, wohlerhaltene Pope — eine vortrefflich durchgeführte Figur — den Nacken des Stieres gewaltsam zu Boden beugt. Der Blick des Popen, der gleichfalls durch limus und secespita characterisirt ist, ist wie gewöhnlich nach dem Libirenden gerichtet, welcher das „hoc age“ eben ausgesprochen hat. Physiognomie und Bart deuten einen Barbaren an, die Anstrengung des Niederhaltens ist in dem Gesichte und dem übrigen Körper sehr drastisch ausgedrückt. Dicht hinter dem mit Löwenfüßen versehenen, portativen Dreifussaltar, auf welchem Früchte liegen, steht der tibicen, der mit seinen Armen auch die Instrumente verloren hat. Die beiden gegenüberstehenden Hauptfiguren dieser Gruppe, zu denen sich die anderen nur als dienende verhalten, haben leider die Köpfe verloren. Die männliche Figur muss nach der Analogie der übrigen Denkmäler jedenfalls für identisch mit dem Bräutigam gehalten werden; dann ist es aber wohl unzweifelhaft, dass die weibliche identisch mit der Braut ist. Die erhobene rechte Hand der Frau (auch die linke abgebrochene muss

nach der Biegung des Armes erhoben gewesen sein) in Verbindung mit dem cantus tiliarum und dem augenblicklich erfolgenden Falle des Opferstieres stellt das Opfer in dem Stadium des ὀλοθυμὸς und der εὐχὴ μετ' εὐφημίας dar¹⁸⁸). Die Kleidung des Bräutigams, die sich durch Faltenreichthum und eleganten Fluss desselben auszeichnet, ist eine entschieden militärische und unterscheidet sich von der auf dem florentiner Sarkophage dadurch, dass die tunica kürzer ist, die caligae höher hinaufreichen und die Beine mit Hosen bekleidet sind. Die letzteren gehören recht eigentlich zum vestitus militaris, namentlich bei Feldzügen im Winter und in nördlichen Gegenden; in der Stadt durften sie nicht getragen werden¹⁸⁹). Die rechte abgebrochene Hand trug eine Patere zur Libation, die Linke einen Speer, von welchem sich schwer aber sicher erkennbare Spuren erhalten haben. Ich glaube daher auch hier ein sacrificium publicum in der oben¹⁹⁰) auseinandergesetzten Weise annehmen zu müssen, das Opfer eines in die Provinz abgehenden kaiserlichen Statthalters. Die Frau ist als uxor zugegen, die Andeutung eines Tempels fehlt wegen Mangels an Raum.

Die linke Seite der Façade bildet mit der linken Kurzseite eine Serie und unterscheidet sich wesentlich von dem florentiner Sarkophage. Die Scene links vom Opfer ist zwar analog, aber viel bestimmter und klarer in der Formbildung ausgedrückt. Der auf dem suggestus stehende Römer trägt nicht allein ein starkbefranztes paludamentum, sondern auch einen Panzer; seine caligae sind in glänzender Weise mit Löwenköpfen und Löwenfüssen geschmückt. Die Nike hinter ihm, die ihn als siegreichen Feldherrn characterisirt, hat zwar Kopf und Arme mit dem Palmzweige verloren, ist aber noch an der Gewandung kenntlich. Ausser Frau und Kind in hikesischer Stellung — von dem letzteren sind nur Spuren von Hand und Fuss übrig geblieben — sehen wir

188) Hermann Sakralalt. § 28, Anm. 17.

189) S. die Stellen bei Becker, Gallus III, p. 129.

190) Cf. p. 122.

noch einen bärtigen Mann mit phrygischer Mütze, der auf dem florentiner Sarkophag nicht vorhanden ist. Sein gesenktes Haupt und sein vorgebeugter Oberkörper, die Haltung der Arme auf dem Rücken, die wie gebunden erscheinen, machen es unzweifelhaft, dass wir in der Gruppe eine um Gnade flehende Familie zu erkennen haben, gegen welche sich der Feldherr grossmüthig erweist. Der Soldat, welcher sie herbeigeführt hat, hat vor seinem Genossen auf dem florentiner Sarkophag Schwert und Schuppenpanzer voraus. Zu den oben ¹⁹¹⁾ erwähnten Stellen römischer Schriftsteller möge noch Tac. Ann. XII, 37 hinzugefügt werden, wo die äusseren Verhältnisse unserem Bilde im Wesentlichen entsprechen: *Ubi tribunali adstitit (Caractacus), in hunc modum locutus est... Ad ea Caesar veniam ipsique et conjugi et fratribus dedit.* cf. auch Seneca de clem. 1, 1, § 2—5.— Die nächstfolgende Darstellung nach links hin bildet mit der linken Kurzseite einen ununterbrochenen Zusammenhang und weicht von dem florentiner Sarkophag sehr bedeutend ab. An der Stelle der Jagdscene und der Rückkehr zum otium finden wir Kampfgewühl und das Gericht des sitzenden Feldherrn über gefangene Feinde. Leider sind die Figuren zum Theil so zerstört, dass eine genaue Beschreibung sehr erschwert wird. Wir möchten den Theil der Darstellung bis zu dem Gerichte über die Feinde als das Schlachtfeld bezeichnen. Man sieht auf dem Boden gefallene Rosse, einen todten Krieger neben seinen Waffen rücklings hingestürzt mit einer Wunde am Unterleib, dazu Kriegsgetümmel: von der Kurzseite her nach der Façade zu in gestrecktem Laufe ein Ross mit einem Reiter, von dem sich nur schwache Contouren erhalten haben. Ihm gegenüber von der Façade nach der Kurzseite zu bemerkt man eine ähnliche, aber noch mehr verstümmelte Gruppe. Neben dem suggestus, auf welchem die Nike und der Feldherr steht, sind zwei Krieger zu erkennen: der eine fast nackt mit einem Schwertriemen über der Schulter setzt

191) Cf. p. 126.

seinen linken Fuss auf die Erhöhung, wie wenn er vom Falle sich erheben und um Gnade flehen wollte; der andere, von welchem nur der untere Theil des Körpers erhalten ist, scheint, wie die weitausschreitenden Beine wahrscheinlich machen, sich zur Flucht zu wenden. Der Schluss wird auf der linken Kurzseite durch die Vorführung von Feinden und das Gericht des Feldherrn über dieselben gebildet. Auf einem Sessel, der durch einige Linien angedeutet ist, sitzt der Feldherr gepanzert, neben sich Schild, Helm und Schwert. Ein Krieger, von dem sich nur ein Theil des Oberkörpers mit dem Schuppenpanzer, der linke Arm und ein Speerstück erhalten hat, führt einen gefangenen Barbaren herbei, einen überwundenen Feind mit entblöstem Oberleib und auf den Rücken gebundenen Händen, welcher schmerzbelegten Gesichtes den Urtheilsspruch von dem Feldherrn erwartet. Zwischen beiden nach oben zu ist eine an Kopf und Kiefer verstümmelte Figur eines fallenden Kriegers und unmittelbar vor dem Feldherrn ein rücklings daliegender Todter mit Speer und Schild zu erkennen. Das Gericht wird demnach unmittelbar auf oder in der Nähe des Schlachtfeldes gehalten. Der Unterschied dieser Scene von der auf der Façade ist wohl so zu fassen, dass, während sich der Feldherr auf der Façade gegen eine gefangene Familie, die ihn um Gnade anfleht, grossmüthig erweist, er auf der linken Kurzseite gegenüber den mit den Waffen in der Hand gefangen genommenen Feinden die ganze Strenge seines imperium militare walten lässt als Consequenz des Grundsatzes bei Tac. Ann. XII, 20 *ita majoribus placitum, quanta pervicacia in hostem, tanta beneficentia adversus supplices utendum*¹⁹²⁾. Die ganze Darstellung hat etwas sehr Lebendiges und Wechselvolles und enthält alle wesentlichen Momente des Feldherrnlebens, Schlachtengewühl und stürmischen Kampf, Sieg und Gericht nach dem Siege. Ihren Vorzug vor den übrigen Denkmälern dieser Klasse verdankt sie jedoch keineswegs dem

192) Cf. auch Tac. Ann. IV, 50 und XV, 1.

Verfertiger unseres Sarkophags, sondern allein dem Umstande, dass er seinem Vorbilde, welches gewiss auf Reliefs zu Ehren kaiserlicher Kriegsthaten zurückgeht, treuer gefolgt ist und der Darstellung zugleich mehr Raum vergönnt hat. Alle Motive lassen sich anderwärts nachweisen, theils auf Ehrensäulen und Ehrenbogen der Kaiser, theils auf Sarkophagen¹⁹³). Unserem Relief analog ist die Schilderung des Latinus Pacatus im Paneg. cap. XXXVI. cf. Plin. ep. ed. Bip. II, p. 408.—

3) Ein dritter Sarkophag unseres Typus ist von Gori *inscript. antiq. III, tab. XXXIV* veröffentlicht worden: *Sarcophagum hunc peculiaribus emblematis insignissimum, Imperatoris Caesaris dignum ossibus, quae in eo condita fuisse suspicor, e faucibus temporis erui, quum in dies aliqua in parte corrumpatur, quod in Hortis regiae villae ad Podium Cajanum ad aquam e fonte manantem suscipiendam injuria quidem fuerit destinatus*. Er ist jetzt verschollen und keinem der in Florenz und Rom lebenden Archäologen bekannt. Eine Restauration hat nach der Abbildung zu schliessen nicht Statt gefunden. Die Abbildung trägt den manirierten Character ihrer Zeit und dürfte, wie aus der missverstandenen Form des suggestus hervorgeht, nicht überall zuverlässig sein. Indem wir uns daher jeden Urtheils über Stil und Technik enthalten, begnügen wir uns, den sachlichen Unterschied von den übrigen Denkmälern, der ein sehr bedeutender ist, hervorzuheben. Gori hat über die Erklärung nur einige allgemeine, zum Theil unrichtige Andeutungen gemacht, nach ihm ist, soviel mir bekannt, der Sarkophag von Niemanden behandelt worden.

Die rechte Seite der Façade enthält zunächst vor einem ausgespannten Parapetasma eine auf die Ehe bezügliche Scene in der bei der dextrarum junctio der Verlobten üblichen Gruppierung: Mann und Frau nebeneinander, zwischen ihnen eine pronuba, neben der Frau oder Braut eine weibliche

193) Sarkophag in Pisa Lasinio Racc. T. CXII und CXIII, im Belvedere des Vatican. Besch. St. R. II, 2, p. 139.

Figur und ein Hymenäus —, indessen findet ein Handgeben der beiden Ehegatten oder Verlobten nicht Statt. Der rechte Arm der Braut scheint im Gewande verhüllt zu sein und ist überhaupt nicht sichtbar — eine Bruchstelle ist nicht zu bemerken —, während sie den linken nach der Schulter hebt in einem Gestus, welcher ihr mit der Neigung des Kopfes nach derselben Seite einen sinnenden, zögernden Ausdruck verleiht. Der rechte Arm des Bräutigams ist hinter dem Rücken der Braut verborgen. In den Gesichtern der beiden Verlobten glaubt man trotz der Mangelhaftigkeit der Zeichnung Porträtzüge wahrzunehmen; die Braut befindet sich in der Jugend, der Bräutigam im vorgerückten Alter. Eigenthümlich ist ferner, dass die pronuba ihre Hände nicht auf die Schultern der Verlobten gelegt hat. An der rechten Seite der Braut kommt eine Hand zum Vorschein, die ich geneigt bin als der pronuba angehörig in der Weise aufzufassen, dass sie die zögernde Braut dem Bräutigam zuschiebt. Es ist dies eine Varietät der Darstellung, in welcher zwei sonst getrennte Typen mit einander vereinigt sind. Die weibliche Figur zur Rechten der Braut, welche den Kopf verloren hat, ist wegen ihrer breiten, matronenartigen Form und Gewandung nicht als eine innupta im Mädchenkleide — eine Suada — sondern entsprechend der analogen Figur auf dem Sarkophag in der Sala delle Muse des Vatican¹⁹⁴⁾ als Venus genitrix oder, da wir den Kopf nicht kennen, als eine zweite pronuba zu fassen. Ausserdem tritt noch als Besonderheit hervor, dass ein Brautführer neben dem Bräutigam nicht vorhanden und Hymenäus abweichend von den beiden bisher erklärten Denkmälern dieser Klasse nicht dem Bräutigam zugewandt ist, sondern aus dem Bilde herausieht. Spuren einer Fackel sind auf der Zeichnung nicht angegeben, wohl aber weist die Richtung der Arme auf dieselbe hin. Der Künstler scheint also, nach den wesentlichsten Eigenthümlichkeiten der Darstellung zu schliessen, den Moment unmittelbar vor der dextrarum junctio haben

194) Cf. oben p. 98.

darstellen zu wollen in einer Auffassung, die unter den römischen Hochzeitsdenkmälern bis jetzt einzig dasteht.

Die sich auf der linken Seite der Façade zunächst anschliessende Darstellung des Opfers folgt zwar dem allgemeinen Typus dieser Klasse, — Victimarius im Begriffe den Stier niederzuschlagen, der von einem niedergeknieten Popen an den Hörnern gehalten wird, tibicen und camillus mit acerra, der letztere sehr verstümmelt, — der Unterschied ist jedoch ein sehr erheblicher. Die Andeutung des im Hintergrunde befindlichen Bauwerkes ist detaillirter als gewöhnlich ausgeführt, auf dem acroterium medianum sitzt ein Adler, im Tympanon bemerkt man Statuen, in der Mitte eine stehende, in den beiden Ecken liegende. Zur rechten Seite des Opfernden, der am Haupte verhüllt ist, an dem aber im Uebrigen trotz der tremulirenden Zeichnung paludamentum und caligae nicht zu verkennen sind, erscheint ein junger Krieger mit einem Speere dem Opfer zugewandt. Auch der Altar mit den Bukranien und den florea serta ist grösser und consistenter als gewöhnlich gebildet. Wir werden daher hier jedenfalls ein sacrificium publicum in der oben erläuterten Weise anzunehmen haben, ein Opfer, welches von dem ausziehenden oder rückkehrenden Feldherrn dem Jupiter dargebracht wird. Darauf weist der Adler auf der Höhe des Tempels, vor Allem auch die eigenthümliche Ausschmückung desselben mit Statuen. Ungeachtet der sehr mangelhaften Zeichnung lässt sich die Bedeutung der Statuen mit Sicherheit erkennen. Die in der Mitte aufrechtstehende Figur mit dem Scepter in der Hand ist Jupiter, in den Ecken liegen Oceanus und Tellus, die wir so oft auf Sarkophagen einander gegenüber finden¹⁹⁵). Diese drei Figuren: der höchste Gott, das Meer und die Erde stellen die Welt und ihre Regierung durch Jupiter dar. Wir dürfen noch einen Schritt weiter gehen: der Tempel ist die

195) R. Rochette Mon. Ined. p. 394. Jahn archäol. Aufs. p. 61. archäol. Beitr. p. 65 und 66. Gall. Giustin. II, 99 und 106. Mon. Matt. III, 51. Lasinio Racc. CXXXVII. Winckelmann Mon. J. 43. Zoega Bass. 55 und 111.

aedes des Jupiter Capitolinus selbst. Wenn er hier ein τρί-
κυλος, nicht ein ἐξάκυλος ist, so ist dies nichts als eine ar-
tistische Syncope, für welche sich anderweite Analogieen fin-
den. Die Statuengruppe im Tympanon, wenn auch gleichfalls
syncopirt, ist jedenfalls dem capitolinischen Jupitertempel
entlehnt¹⁹⁶). Der Adler auf dem acroterium an Stelle einer
Quadriga ist für unsere Annahme kein Hinderniss, auch er
weist auf Jupiter hin¹⁹⁷). Der δορυφόρος neben dem Feld-
herrn, den wir auf griechischen Reliefs als Begleiter von
Heroen finden, ist hier Vertreter der cohors praetoriana und
somit des ganzen exercitus¹⁹⁸). Die Verhüllung des Kopfes
gibt dem Feldherrn nicht etwa eine besondere priesterliche
Würde, sondern spricht nur die Situation klarer aus, wie dies
auch sonst hier mehr als anderwärts geschehen ist. Das velare
comas amictu dient nach Virg. Aen. III, 405 nur dazu,

*Ne qua inter sanctos ignis in honore deorum
Hostilis facies occurrat et omina turbet.*

Wir werden daher wohl annehmen dürfen, dass diese Dar-
stellung des Opfers, für welche wir auf den Ehrensäulen der
Kaiser Analogieen besitzen, dem Archetypon näher steht als
die auf den übrigen Denkmälern dieser Klasse, welche hier
mehr oder weniger abgeschwächte Varianten in der Form
eines Vulgärtextes enthalten.

Der übrige Theil der linken Seite der Façade
stellt mit Uebergangung des Kampfes gleich die Vorführung
von Gefangenen mit nicht unerheblichem Unterschiede von
den bisher betrachteten Denkmälern dar. Der siegreiche Feld-

196) O. Jahn arch. Beitr. p. 82, Anm. 19 und p. 86. Brunn Ann. d.
J. 1851, p. 289. Cavedoni bull. arch. 1852, p. 157. Tölken Verz. p. 99.
No. 97. B. v. Köhne le temple de Jupiter Capitolin d'après les
medailles.

197) Aehnlich das Relief Clarac II, pl. 246, No. 752, wo jedoch der
Adler im Tympanon sitzt. Text II, p. 764 heisst es von diesem Theile
des Reliefs: *Le temple consacré à Jupiter Capitolin, dont l'aigle orne
le fronton, est aussi une addition à ce bas-relief; mais cette partie n'est
pas moderne et c'est un fragment d'un autre monument.*

198) Ueber den δορυφόρος Dilthey Ann. 1870, p. 38 Anm. 1 und
p. 40. Ueber die cohors praetoriana Becker-Marquardt III, 1, 234.

herr sitzt auf einem in der Zeichnung gewiss nicht getreu wiedergegebenen *suggestus* in vollem militärischen Costüm. Zu seinen beiden Seiten stehen zwei Krieger, die in der Zeichnung stark *carrikiert* sind, entweder *Lictoren* oder wie auf den Ehrensäulen der Kaiser *legati*¹⁹⁹). Hinter ihm steht eine sehr mangelhaft erhaltene Nike, welche ihren grossen, runden Schild auf eine Säule aufzustützen scheint, vor ihm tief gebeugt die bekannte Gruppe, eine um Gnade flehende Familie, die von einem Soldaten herbeigeführt wird, bestehend aus Mann, Frau und Kind, von denen der erstere mit einer phrygischen Mütze bedeckt ist und die Arme auf den Rücken gebunden trägt. Zu den Füßen des Feldherrn an seiner rechten Seite sitzt ein nackter Gefangener, dem die Arme gleichfalls auf den Rücken gebunden scheinen. Der Verfertiger des Sarkophags hat hier offenbar die beiden getrennten Szenen des Sarkophags von Frascati in einer einzigen vereinigt.

Die rechte Schmalseite hat Gori als *luctus in obitu defuncti adstantibus praeficis* erklärt. Dass sich die Darstellung auf den Tod beziehe, nicht etwa auf den ehelichen Thalamos, scheint mir augenfällig, aber die Anwesenheit von *praeficae* ist jedenfalls in Abrede zu stellen. Leider haben nicht blos bedeutende Verstümmelungen an dem Relief Statt gefunden, sondern es lässt auch die Zeichnung namentlich im Vordergrunde Genauigkeit vermissen. Vor einem im Hintergrunde ausgespannten *Parapetasma*, welches darauf hindeutet, dass die Scene in einem Innenraum Statt findet, sieht man den torso eines, wie es scheint, unter der Decke liegenden Mannes, welcher den Kopf und den rechten Vorderarm eingebüsst hat. Hinter ihm ist eine jugendlich-weibliche Figur mit ihren Armen, welche nach dem Todten hingerichtet sind, beschäftigt. In welcher Weise, lässt sich, da die Vorderarme abgebrochen

199) *Bellori col. Anton. T. 40, 55, 56*, auch bei der *Allocutio an das Heer 65. δορυφόροι* 10 und 13 und nicht selten auf Kaisermünzen. Die eine der Figuren auf unserem Relief scheint eine *virga* zu tragen, wie *Eckhel D. N. VII, p. 203*.

sind, nicht mit Sicherheit bestimmen. Ich habe lange an das *os oculosque claudere* gedacht, welches auf Reliefs öfters wirkungsvoll dargestellt ist, indessen scheint hiermit die Manipulation der hinter dem Todten stehenden Figur nicht ganz übereinzustimmen²⁰⁰). Den Ausschlag gibt meines Erachtens die zur Linken des Todten stehende jugendlich-männliche Figur, welche mit beiden Händen ein Tuch gefasst hält, das sich über den Rücken des Todten hinstreckt und, wie ich glaube mit Bestimmtheit annehmen zu müssen, auch von dem hinter dem Todten stehenden Mädchen und zwar mit Anstrengung gehalten wird. Es ist mir daher wahrscheinlich, dass hier der Moment dargestellt wird, in welchem der Todte für die Ausstellung auf dem Paradebette bekleidet wird²⁰¹). Die beiden hierbei fungirenden Gestalten gehören dem Personal an, welches die *Libitinarii* für die *curatio corporis* zu stellen pflegten. In der Art der Bekleidung sah man nicht bloß die Stellung, welche der Todte im Leben inne gehabt hatte, sondern auch die Pietät der Hinterlassenen, welche oft hohe Summen für *vestes pretiosae* (*purpureae, aureae*) aufzuwenden pflegten²⁰²). Die gegenüber dem Todten stehende, verhüllte Frau, welche Gori für eine *praefica* hielt, ist die Gattin des Todten, welche schmerzvoll nach dem Gemahle hinblickt. Die Identität der Porträtzüge mit der Braut bei der *dextrarum junctio*, ja selbst die Gleichheit in der Haltung des Armes ist unverkennbar. So ist auch *Atalante* auf dem erwähnten borghesischen Relief bei dem Tode ihres Gemahles wenn auch in ganz anderer Haltung zugegen.

200) Sculture del Pal. d. Vill. Borgh. II, Stanza VII, No. 18. Clarac. II, Pl. 201.

201) Unser Relief stellt nur die Vorbereitung für die Feier der Exequien, nicht die Ausstellung auf dem Paradebette selber dar. Ueber die letztere Brunn Ann. d. J. XXI, p. 363. Mon. Ined. V, t. VI—VIII, t. d'agg. M. e N. Benndorf-Schöne Later. p. 221. Mus. Greg. I, tav. xcix

202) Cf. Kirchmann de funer. p. 50. Marquardt röm. Privatalt. p. 354. Der Todte wurde nach Beendigung der *collocatio* in den Gewändern verhüllt, *feralibus amiculis obstrictus atque obditus*. Apul. Metam. X, cap. 12.

Die linke Schmalseite enthält die Andeutung von Gladiatorenkämpfen. Ein schwer bewaffneter Gladiator (hoplomachos) im Panzer, mit einem Helm, an welchem Visir und Kamm bemerkbar sind, in der linken Hand einen grossen, runden Schild tragend, holt in weitem Schritte mit der rechten Hand zu einem gewaltigen Schwertstreich gegen seinen leicht bewaffneten Gegner (veles) aus, welcher ohne Gewandung und ohne Schutz des Kopfes nur einen leichten, viereckigen Schild und ein nach Barbarenart geformtes Schwert trägt. Die Situation führt anscheinend dahin, dass der Leichtbewaffnete unterliegen wird. Welchem Zwecke diese Darstellung dient, ob sie eine Erinnerung an die ludi sein soll, welche der Verstorbene als Magistrat gegeben hat, oder an Leichenspiele, die an seinem Grabe gefeiert wurden, wage ich nicht zu entscheiden. Der tektonische Vordergrund, hinter welchem die nur von den Knien an sichtbaren Gladiatoren kämpfen, scheint das Geländer einer Schaubühne anzudeuten; die links an der Ecke befindliche Erhöhung könnte ein Grab in der Form eines Altars sein. Im ersteren Falle würde diese Schmalseite eine Fortsetzung des linken Theiles der Façade enthalten, im zweiten, der mir wahrscheinlicher ist, würde sie mit der rechten Schmalseite, auf welcher die Vorbereitung zu den Exequien dargestellt ist, zu verbinden sein.

4) Relief in der *Accademia Virgiliana di scienze e belle arti in Mantua*, abgebildet und erklärt von Labus, Museo della Reale Accademia di Mantova Tom. III, tav. LIII p. 301²⁰³). Ueber die Herkunft sagt Labus p. 303: (*il rilievo*) *decorò, come si crede, l'arco Veri et Marci Augustorum, donde venne in potere del Cardinale Gian Francesco Gonzaga, che dal 1578 al 91 abitò il palazzo di S. Lorenzo in Lucina, nel qual era incorporato quel arco, atterato poi dal Pontefice Alessandro VII nel 1662, per render più ampie ed unite le vie Flaminia e Lata, ossia il Corso.* Dass die Antikensammlung

203) Ueber die Abbildungen und die Art der Exegese in diesem Werke theile ich vollständig das Urtheil von Conze archäol. Anzeiger von Gerhard 1867, p. 103.

in Mantua grösstentheils dem Cardinal Francesco aus dem Hause Gonzaga, der sie in Rom zusammenbrachte, gehörte und von seinen Erben nach Mantua übergeführt wurde, ist bekannt; jedenfalls aber ist es nur eine Vermuthung von Labus, ich will nicht sagen, eine tendenziöse Erfindung, dass jenes Relief zu einem Triumphbogen des L. Verus gehört habe. Die geringen Dimensionen desselben und andere unten zu erwähnenden Umstände machen es unzweifelhaft, dass es einem Sarkophage angehörte. Das in obiger Stelle eingeschaltete „come si crede“ ist für Jeden, der mit dem allgemeinen Verfahren von Labus bekannt ist, ein hinreichender Fingerzeig, wie jene Angabe entstanden ist. Labus hat nämlich das Relief auf L. Verus und die Geschichte seiner Zeit gedeutet. Hierfür war jene angebliche Tradition, welche in schüchternen Form durch „come si crede“ von Labus eingeführt wird, seinem Vorgänger Bursa dagegen noch vollkommen unbekannt ist, eine sehr willkommene Sache. Der Opfernde mit dem Speere, in der Hand ist nach der Ansicht von Labus L. Verus im Alter von 15 Jahren als princeps juventutis bei seinem tirocinium fori vor dem Tempel des vergötterten Hadrian stehend. Die dextrarum junctio stellt die Verheirathung des L. Verus mit Lucilla, der Tochter des M. Aurelius dar, die neben der Braut stehende Freundin ist Cornificia, die Tante des Bräutigams, der Brautführer Civica patruus Veri nach Capitolinus Marc. Antonin. c. 9. Der Vorhang hinter der Scene der dextrarum junctio ist die Andeutung der penetrali del palazzo di Efeso, wo die Verlobung gefeiert wurde. Der vor L. Verus sich beugende Barbar ist Soaemus, welcher zum König von Armenien eingesetzt wird, die flehende Frau und das Kind sind seine Familie u. s. w. Es bedarf keiner ausführlichen Darlegung, dass diese bis in das Einzelste gehende historische Erklärung zu fast komischen Consequenzen führt, z. B. wenn das junge, unentwickelte Mädchen neben der Braut, offenbar eine innupta im Mädchenkleide, welches ihm von der Schulter gesunken ist, die Tante des L. Verus sein und das fast bei einer jeden dextrarum junctio im Hinter-

grunde befindliche Parapetasma an den Palast von Ephesus erinnern soll. Aber auch die Aehnlichkeit des Bräutigams mit L. Verus, die in der Abbildung durch einige leichte Striche herbeigeführt ist, ist gerade in den wesentlichen Zügen und in der Haarbildung nicht vorhanden. Der Besucher des Museums in Mantua wird sich leicht davon überzeugen, wenn er mit dem Bräutigam die beiden in dem Museum vorhandenen Büsten des L. Verus, von denen die eine ganz vortrefflich ist, vergleicht. Labus fusst auf einer Bemerkung seines Vorgängers Bursa, welcher eine Aehnlichkeit des Bräutigams mit Antoninus Pius, Septimius Severus, am meisten mit L. Verus wahrzunehmen glaubte, aber vorsichtig hinzusetzte, dass keine charakteristisch genug sei und dass er es nicht wagen würde decidere, qual d'essi egli sia. Physiognomie und Barttracht des Bräutigams entspricht der Zeit der Antonine, in welcher der Sarkophag höchst wahrscheinlich entstanden ist, auch glaubt man in der Physiognomie des Bräutigams und seines männlichen Begleiters Porträtzüge wahrzunehmen; mehr lässt sich aber nicht sagen. Dass die fast gewaltsame Vorführung einer gefangenen Familie durch einen Krieger, der sie mit der Hand vor den Feldherrn hinschiebt, keine Einsetzung eines Königs durch Kaiser und Senat bedeuten könne, hat Labus ganz übersehen. Wie die Einsetzung zum König bildlich ausgedrückt werden musste, zeigen abgesehen von dem Relief an dem Constantinsbogen, wo Trajan den Partherkönig Parthamaspates krönt, die Münztypen der gens Aemilia bei Eckhel D. N. V, p. 123, des Trajan ibid. VI, p. 439 und anderer Kaiser ibid. VII, p. 15 und 91.

Das Relief gehört dem Sarkophag eines unbekanntenen Römers an wie die übrigen dieser Klasse. Die Darstellung der Fassade (denn die Bilder auf der Schmalseite variiren ja überhaupt im höchsten Grade) stimmt in allen wesentlichen Punkten mit den vorausgehenden Denkmälern überein. Sie steht zwar an Lebendigkeit und Formschönheit hinter dem Sarkophag von Frascati zurück, aber übertrifft entschieden den Florentiner.

Eigenthümlich ist die bewegte Auffassung der *dextrarum junctio*. Der Mann schreitet lebhaft auf die Braut zu, geführt von dem Hymenäus, der die dieser Klasse von Denkmälern entsprechende Wendung des Körpers hat, aber in stärkerer Bewegung als sonst begriffen ist. Die nur hier vorkommende starke Erhöhung an dem Kopfe der Braut deutet darauf hin, dass unter der Verhüllung entweder eine starke Haartour oder, was wahrscheinlicher, der Hochzeitskranz zu denken ist, von welchem Paul. Diac. p. 63 sagt: *Corollam novam nupta de floribus, verbis herbisque a se lectis sub amiculo (=velo, flammeo) ferebat*. Die *pronuba* im Hintergrunde ist durch die *σπεράνη* und die Physiognomie als Juno charakterisirt, die Begleiterin der Braut trägt mehr noch als auf anderen Denkmälern den Character und die Gewandung jener typisch wiederkehrenden Mädchengestalt, welche aus der *Suada* hervorgegangen ist. Der Begleiter des Bräutigams ist ein älterer Mann mit sehnigem Gesichte und einem Kahlkopfe, aber bartlos. Die starke Adlernase und andere Porträtzüge, welche er mit dem Bräutigam gemein hat, lassen in ihm eher den Vater oder überhaupt einen älteren Verwandten als einen jugendlichen *Paranymphos* erkennen. Das Relief war in diesem Theile hie und da zerbrochen oder gesprungen. Ein durchgehender Bruch hat zwischen dem Bräutigam und dem hinter ihm stehenden älteren Manne Statt gefunden.

Bezüglich des Opfers, welches den früher angegebenen Typen folgt, ist hervorzuheben, dass der *Libirende* einen Speer in der Hand trägt und bartlos ist, auch jugendlicher als bei der *dextrarum junctio* erscheint. An ein *tirocinium fori*, durch welches *Labus* den letzteren Umstand erklären zu können glaubte, ist nicht zu denken. Hiergegen spricht die entschieden militärische Gewandung, namentlich das *paludamentum*, welches *Labus* nicht verkennen durfte. Für das *tirocinium* war die *toga* unumgänglich nothwendig. Die bloße Jugendlichkeit der Physiognomie würde nicht hinreichen, um einer Opferdarstellung, welche auf den übrigen Sarkophagen den in die Provinz abgehenden oder *pro victoria parta*

dankenden kaiserlichen Statthalter darstellt, ohne durchgreifende Veränderung einen erkennbaren anderen Sinn zu geben. Die Kleinheit der Figur im Verhältniss zu derselben bei der *dextrarum junctio* erklärt sich wie auf anderen Sarkophagen, z. B. dem Florentiner, aus der Nothwendigkeit, über ihr den Tempel hervorragen zu lassen, die Jugendlichkeit der Physiognomie, wenn überhaupt hierauf Gewicht zu legen ist, vielleicht daraus, dass der Römer, welcher in dem Sarkophage beigesetzt war, wirklich frühzeitig in die Stellung eines Statthalters gelangt ist, wie Plin. paneg. XIV sagt, dass Trajan *puer admodum Parthica lauro gloriam patris* vermehrt und *nomen Germanici* schon in seiner Jugend verdient und cap. XV, dass er als *tribunus disjunctissimas terras teneris adhuc annis viri firmitate* bereist habe. cf. auch Tac. Ann. 1, 4 und Anthol. lat. II, 40 auf Scipio Africanus:

*Luxuriantem animo Poenum ferroque ruentem
Urbis in excidium vix puber ad arma vocatus
Patribus edocui etc.*

Hinter dem Opfernden steht ein lorbeerbekränzter *camillus* mit dem *simpulum* in der Hand, den wir, wenn auch verstümmelt, auf dem Sarkophage bei Gori gefunden haben. Der Tempel ist sehr sorgfältig gearbeitet mit Treppenstufen an der Façade, auf welchen der *tibicen* steht.

Die dritte Scene der Façade, die Vorführung der um Gnade flehenden Familie vor den Feldherrn hat mit dem Sarkophage von Frascati die meiste Aehnlichkeit, nur dass von der Darstellung des Schlachtfeldes völlig abgesehen ist. Der Unterschied ist folgender: An Stelle eines Soldaten mit einem Speer führt ein Soldat mit einem *vexillum* die supplicirende Familie herbei, indem er die Frau mit seiner linken Hand am Gewande festhält. So erscheint auch ein *vexillarius* in derselben Situation auf einem Sarkophage im Campo santo in Pisa mit einigen interessanten Modificationen²⁰⁴⁾ *Signa Romana* sind in einem solchen Falle erwähnt bei Tac. Ann.

204) Cf. Lasinio Racc. T. CXIII (XXX).

XII, 37 und finden sich auf den Ehrensäulen und den Münzen der Kaiser neben dem suggestus oder tribunal, auf welchem der imperator steht. Ferner folgt hinter dem Feldherrn, der in vollem militärischen Costüm erscheint, nicht unmittelbar Nike, sondern eine weibliche Figur mit kurzer, kaum bis zu den Knien reichender Tunica, nackten Armen, einem Helme auf dem Haupte und einem vexillum in der Hand, — eine Roma, welche in dieser Weise auch auf Kaiser-münzen vorkommt²⁰⁵). Nike ist eine Stelle zurückgesetzt und steht nicht auf dem suggestus, trägt auch in der Bildung einen etwas anderen, aber gleichfalls aus der griechischen Kunst bekannten Character. Dass wir in der Einschlebung der Roma eine Interpolation zu sehen haben, unterliegt gegenüber den andern Denkmälern dieser Klasse keinem Zweifel.

Beim Studium der übrigen Antiken von Mantua habe ich die Entdeckung gemacht, dass auch die Seitentheile und das Deckelbild zu dem eben erklärten Vordertheile noch vorhanden, wengleich von Labus nicht erkannt sind. Das bei Labus I, p. 218 tav. XVII abgebildete Denkmal, welches er für ein einziges hielt, ist nur willkürlich zu einem einzigen zusammengesetzt. Eine Bruchstelle, welche bewiese, dass die beiden Theile in der von Labus angenommenen Weise eine Einheit gebildet hätten, ist nicht vorhanden, sondern die Mitte etwa zwei Zoll breit mit Gyps verstrichen. Ein ganz entschiedener, unumstösslicher Beweis für unsere Annahme, dass diese beiden Reliefs die Seitentheile zu unserem Sarkophage bildeten, beruht darin, dass sich auf der Platte links bei Labus tav. XLVII ein Theil des rechten Flügels der Victoria, welcher auf der Façade abgebrochen ist, erhalten hat, derjenige Theil nämlich, welcher von der Façade nach der linken Kurzseite hinüberreichte, genau so wie die linke Kurzseite des oben erklärten Sarkophags bei Gori inscr. ant. III, xxxiv von der Façade abgebrochen ist. Diese Platte war die linke Kurzseite, — die

205) Cf. Labus a. a. O. p. 320.

andere (rechts bei Labus) mit dem Opfertier und Victimarius war die rechte Kurzseite unseres Sarkophags. Eine schlagende Analogie bieten die beiden Reliefs bei Lasinio Racc. CII (xxv), welche die Kurzseiten zu dem Hochzeitssarkophag *ibid.* CI (xxv) bilden und dieselben Darstellungen enthalten. Das Deckelbild ist erhalten in dem Monument Labus III, p. 74, tav. XIII ganz entsprechend den Deckeln des Sarkophags von S. Lorenzo und Monticelli. Die Maasse stimmen vollständig überein, nur dass der Deckel etwas länger als die Façade des Untersatzes ist, wie dies fast bei allen Sarkophagen der Fall ist, regelmässig aber da, wo an den Ecken des Deckels wie hier Masken angebracht sind. Der Marmor an dem Façadenrelief erscheint zwar dunkler als am Deckelbild, wo er fast weiss zu nennen ist und an beiden wieder reiner als an den Seitentheilen, aber bei genauer Untersuchung stellt sich heraus, dass er an allen Theilen ganz das gleiche Korn hat. Die verschiedenen Theile des Sarkophags sind, wie dies so oft geschehen, an verschiedenen Plätzen, wenn auch innerhalb desselben Palazzo aufbewahrt und ungleichen Einflüssen der Temperatur und der Verschmutzung ausgesetzt gewesen. Bei gründlichem Waschen verlor sich übrigens der schwärzliche Ton der Façade. Die Technik ist am Vordertheil und Deckelbild dieselbe. Dass die Seitentheile oberflächlicher gearbeitet sind, versteht sich nach der grossen Anzahl von Analogieen von selbst. Es ist bekannt, dass Sarkophage oft auseinander gesägt und die Reliefs in willkürlicher Zusammensetzung nach der Laune des Besitzers als Schmuck des Hauses oder einzelner Zimmer verwandt wurden. Ein gleiches Schicksal hat in demselben Museum die Sarkophagplatte mit Reliefs von Jason und Medea gehabt. Cf. O. Jahn in Gerhards archäol. Zeitung 1866, p. 234.

So besitzen wir den Sarkophag vollständig und haben zugleich das Vorkommen derselben Darstellung auf anderen gleichartigen Monumenten nachgewiesen. Hiermit beseitigen sich alle Vermuthungen von selbst, welche Labus I, p. 218—222 aufgestellt hat, indem er von dem Flügelfragment ausgehend

annahm, dass eine vittoria coragica in Delphi und ein sacrificio a Giove dargestellt sei und dass auf dem angeblich verlorenen Theile des Reliefs *il sacerdote velato, il Tibicine, un altro Vittimario, l'Ara e forse il Tempietto od il simulacro della Divinità* gestanden hätten.

Der Zusammenhang der beiden Darstellungen ist ebenso aufzufassen wie auf anderen Hochzeitsdenkmälern, namentlich dem erwähnten Sarkophag des Campo santo in Pisa. Bezüglich der linken Seite ist aber vor Allem zu constatiren, dass Labus die drei Figuren unrichtig bezeichnet als *due figure femminili, che dissero alcuni sacerdotesse tunicate e cinte und il giovine Camillo*. Auch die dritte Figur ist entschieden weiblich, wie Brust- und Haarbildung im Original ganz unzweifelhaft darthut. Es sind die drei Gratien, welche Gaben bringend und beim Opfer fungirend dargestellt sind. Die mittlere hält einen Schurz, in welchem Aepfel, Birnen, Feigen u. s. w. liegen, die links vom Beschauer stehende trägt ein Kästchen mit Geschmeide und anderen Schmuckgegenständen, welches im Original deutlicher als in der Zeichnung bei Labus hervortritt, die rechts stehende, welche die Function einer camilla hat, trägt simpulum und acerra für Libation und Weihrauchopfer. Die Verschiedenheit der Gewandung der dritten Schwester ist durch den typischen Character der Camillen bei den Römern bedingt. Die Gratien haben hier nichts mit der Toilette der Braut wie auf dem Sarkophag von S. Lorenzo, Monticelli u. s. w. zu thun, sondern sind als Assistentinnen bei dem Opfer zu denken.

Die rechte Kurzseite stellt einen Victimarius im Limus dar, welcher, das Beil in der linken Hand, einen mächtigen Stier an der Leine führt. Der dreieckige Schmuck an dem Haupte des Stieres ist, wie früher gezeigt wurde, nichts anderes als ein metallener, vielleicht vergoldeter Aufsatz, ähnlich einer *τρεπάνη* ohne alle symbolische Bedeutung blos zur Erhöhung der Feierlichkeit. Die Wendung des Victimarius nach hinten dient zur Andeutung, dass hinter ihm der Opferzug folgen soll. Der neben ihm befindliche Pilaster

mit Sockel und Gesimse und mit einem darüber aus Steinquadern sich erhebenden Gewölbe ist die Andeutung der Hausthüre, durch welche der Opferzug in das atrium hineintritt.

Unsere Leser werden schon selbst eingesehen haben, wie diese beiden Kurzseiten zusammengehören. Sie bilden eine syncopirte Darstellung der pompa bei dem Hochzeitsopfer, wie auf dem Sarkophage in der sala delle Muse im Vatican, wo dieselbe Gestalt, die hier unzweifelhaft eine Gratie ist, als camilla erscheint und dasselbe Thor sichtbar ist. Die Früchte im Schurze der ersten Gratie dienen als Erstlingsopfer auf dem Altar, wie auf dem Sarkophag von S. Lorenzo. Das κιβύριον mit Schmuckgegenständen für die Braut in der Hand der zweiten Gratie widerspricht unserer Auffassung nicht, da es das ständige Attribut dieser Gratie ist auch da, wo nicht unmittelbar an eine Toilettenscene zu denken ist.

Das Deckelbild war zweimal gebrochen, einmal am Gespanne des Sol, wo die Brüche in der Zeichnung bei Labus nicht angegeben sind, dann am Jupiter, wo der starke Bruch bei Labus richtig angegeben, im Originale aber jetzt mit Gyps verstrichen ist. Im Uebrigen haben starke Beschädigungen an Köpfen und Beinen Statt gefunden, welche in der Zeichnung meist richtig angegeben sind. Ueber die Bedeutung des Bildes haben wir schon oben im Zusammenhange mit den Deckelbildern der Sarkophage von S. Lorenzo und Monticelli gesprochen. Eigenthümlich ist nur in sachlicher Beziehung, dass zwischen die drei capitolinischen Gottheiten und zwar zwischen Juno und Minerva eine Fortuna publica oder Fortuna populi Romani mit dem Füllhorn eingeschoben ist²⁰⁶⁾ An Kunst-

206) Labus bezeichnet diese Figur als Fortuna, wofür das Füllhorn und die (in der rechten Hand jedenfalls abgebrochene) Patere spricht, Brunn Ann. d. J. 1851, p. 291 als Salus populi romani. Ich habe mich der ersteren Benennung mit der näheren Bezeichnung Fortuna populi Romani oder Fortuna publica angeschlossen und halte sie für unangreifbar, ohne die von Brunn vorgeschlagene Deutung bestreiten zu wollen. Salus und Fortuna lassen sich in Bezug auf den römischen Staat nicht überall auseinanderhalten. Wo Salus mit Valetudo identisch ist, entspricht sie auf Münzen der griechischen Hygieia; in politischer Beziehung als Salus reipublicae, Salus et gloria Romanorum,

werth steht das Deckelbild namentlich in Bezug auf die Bildung der Gespanne des Sol und der Luna in der Mitte zwischen dem von S. Lorenzo und Monticelli.

Schliesslich haben wir in dieser Klasse

5) einen von Gori *inscript. ant. III, tab. XXIV* publicirten, jetzt verschollenen Sarkophag anzuführen, von welchem er Folgendes berichtet: *Sarcophagus iste marmoreus mole ac magnitudine sua omnium maximus, qui olim apud Valerios, mox apud Joannem Gualbertum Guicciardinum, Patricii generis viros extabat, post hujus mortem migravit in Museum Excellentissimi Marchionis Caroli Renuccinii. Censent eum Antiquarii nostri inter patria Florentinorum Colonorum monumenta numerandum esse, quod arguunt ex ejus magnitudine ac mole, non enim credibile eis videtur, aliunde esse advectum. Sculptura pulcherrima est, licet rudis adpareat ex oscitantia Chalcographi, cui, quum in carcere aliquantulum obscuro detineretur, acri incidendum dedi, ne fame periret.* Gori gibt zur Erklärung nur einige ungenügende Andeutungen, nach ihm ist das Monument meines Wissens von Niemand eingehend besprochen worden.

Die Façade ist durch einen Pfeiler in der Mitte, von welchem sich nach beiden Seiten Bogen von Quaderstructur erheben, halbirt und auf der Rechten des Beschauers der Tod

Salus generis humani erscheint sie auf Münzen meist als eine auf der Kugel stehende Victoria mit oder ohne gubernaculum und tropaeum. cf. Eckhel VI, p. 98 und 108, 297. VIII, 85, 209; als Hygieia VII, p. 473. Plutarch denkt sich die Fortuna populi Romani. entsprechend der Τύχη und Νίκη, indem er hinzufügt, dass sie in Rom Flügel und Schuhe abgelegt und die Kugel verlassen habe, um hier ihren bleibenden Wohnsitz zu nehmen, er fasst sie also bildlich so auf wie die Salus auf Münzen meist dargestellt wird. Aus seiner Schrift geht die bedeutende Stellung dieses Cultus in den römischen *sacra publica* hervor, aber auch Salus wird zusammen mit den drei capitulinischen Göttheiten in den Gebeten für Kaiser, Volk und Reich angerufen. Preller röm. Mythol. p. 601. Anm. 3 und 4. Bei einer Hochzeit erscheint sie Claudian. XXIX Laus Seren. Reg. v. 189:

alio tibi lumine taedas

Accendit Romana Salus magnisque coronis

Conjugium fit cura tuum.

des Adonis (nicht die Meleagerjagd, wie Gori glaubt), auf der Linken eine Eheschliessung und ein Opfer dargestellt. Die Bilder der Kurzseiten stehen mit den betreffenden Theilen der Façade in Zusammenhang. Der Verfertiger des Sarkophags hat demnach zwei geläufige Typen mit einander so verbunden, dass er von jedem etwa die Hälfte wegliess, von dem Adonistypus den Abschied des schönen Jünglings von seiner trauernden Geliebten Aphrodite, von dem anderen die supplicatio der gefangenen Familie und die Darstellung des Kampfes. Wenn die Verbindung einer rein mythischen Darstellung mit genrebildartigen Szenen aus dem realen Leben an sich schon einen Missklang enthält, so ist jene Art von Compilation und die leichtfertige Weise, in welcher der Verfertiger des Sarkophags die Szenen auf der linken Seite sammendrängt und die Darstellung der einen Hälfte in die andere hinüberreichen lässt, gewiss ein Zeugniß für die späte Entstehung des Sarkophags, die in der Halbierung der Façade durch Andeutung von Bogenarchitectur noch eine Bestätigung findet. Trotz der Versicherung Gori's, dass die sculptura pulcherrima sei, die wir bei der Flüchtigkeit und Manierirtheit der Zeichnung nicht controliren können, werden wir den Verfertiger des Sarkophags als Compiler und Excerptor zu bezeichnen haben. Sein Verfahren, welches noch ein ärgeres als die contaminatio fabularum von Seiten lateinischer Komiker ist, war vielleicht dadurch veranlasst, dass er den Gedanken ausdrücken wollte, der in dem Sarkophag beigesetzte Römer sei in der Blüthe seiner Jahre aus den Armen einer liebenden Gattin, mit welcher er den Liebesbund schliessend auf der linken Seite der Façade dargestellt wird, wie ein Adonis durch ein graues Geschick hingerafft worden.

An der auf die Eheschliessung bezüglichen Darstellung ist hervorzuheben, dass Hymenäus wahrscheinlich wegen Mangels an Raum weggeblieben ist. Hinter der Braut zu ihrer Linken sieht die begleitende Freundin hervor, deren Gestalt sehr syncopirt ist. Sie ist ohne Zweifel daran zu erkennen, dass ihr Mädchengewand von der linken Schulter gesunken

ist. Die völlig ungenügende Zeichnung hat ihr missverständlich einen Kahlkopf gegeben. Im Ganzen sind die Gestalten schlank und edel gehalten, ein Beweis, dass der Verfertiger des Sarkophags ein gutes Muster copirt hat.

Hart an diese Scene stösst das Opfer, welches gleichfalls sehr zusammengedrängt ist. Wir sehen einen an Kopf und Armen verstümmelten Victimarius, welcher mit Anstrengung den Opfertier niederhält, während sein Genosse (gleichfalls ohne Kopf und Vorderarme) mit hochgehobenem rechten Arme mächtig ausholt, um mit dem Beile den tödtlichen Streich gegen das Opferthier zu führen. Der Darbringende erscheint mehr als anderwärts in dem Costüm einer heroisch gebildeten Kaiser- oder Feldherrnstatue, angethan mit einer in Lederriemen endigenden lorica, unter welcher die kurzgeschürzte tunica an Oberbeinen und Oberarmen etwas hervortritt, das parazonium an der linken Seite, welches an einem Wehrgehenke befestigt ist, und hohe Stiefeln an den Füßen. Mit der linken Hand fasst er das auf der linken Schulter zusammengeknöpfte paludamentum zusammen, während er mit der Rechten die libatio darbringt. Die Haltung dieser Figur ist rhetorisch-theatralisch eben so wie die Bewegung in den Armen des einen Victimarius übertrieben. Zur Rechten des Feldherrn steht seine Gattin mit einem Schleier auf dem Haupte. Die zu seiner Linken hinter dem Pfeiler hervorschauende Figur muss nach Analogie der übrigen Denkmäler für einen δορυφόρος oder Vertreter der cohors praetoria gehalten werden. Mit einem Handwerker der Sorte, welcher der Verfertiger dieses Sarkophags angehört, lässt sich nicht weiter rechten. Wenn nach seiner Darstellung die Libation auf die Erde fließen muss, weil kein Altar vorhanden ist, so wird man hieraus nicht den Schluss ziehen dürfen, dass hier ein Opfer an die unterirdischen Götter oder ein Haruspicinopfer für die Hochzeit dargebracht werde. Altar Camillus und Tibicen fehlen, weil kein Raum für sie vorhanden ist. Der Handwerker brauchte den allgemein bekannten Typus nur in den Hauptfiguren anzudeuten, um des

Verständnisses sicher zu sein, den Typus des *Sacrificium publicum* in dem oben erläuterten Sinne²⁰⁷).

Mit diesem Theile der *Façade* ist die linke Kurzseite in Verbindung zu bringen, auf welcher ein Römer in *toga* und *tunica* mit *tabulae* in den Händen einem an der Stirne mit einem dreieckigen Metallaufsatze gezierten Opferstiere, der von einem *Victimarius* an der Leine geführt wird, in *gravitatisch-feierlicher* Haltung vorausgeht, offenbar die Andeutung einer *pompa sacrificii*. Die Angabe von Gori, dass dies Relief die rechte Schmalseite bilde, ist gewiss ein Irrthum und widerspricht sowohl der Composition des Ganzen wie der Stellung auf der Bildtafel. *Toga* und *volumen* reichen nun zwar nicht aus, um hier die *pompa* eines *sacrificium nuptiale* zu sehen, denn beides trägt auch Trajan auf seiner Ehrensäule bei *sacrificia publica*, indessen bleibt diese Annahme die wahrscheinlichste, wenn man erwägt, dass dies Bild unmittelbar an die *dextrarum junctio* anstösst. Auch die Analogie der Kurzseiten auf den Hochzeitssarkophagen von Mantua und Pisa spricht hierfür, obwohl der vorausschreitende Römer fehlt.

Die mythische Darstellung auf der rechten Seite unseres Sarkophags liegt ausserhalb des Kreises dieser Abhandlung²⁰⁸). Die *Façade* stellt den Tod des niedersinkenden Adonis dar, die rechte Schmalseite, wie er den Eber zum Stehen bringt. Die Linien im Hintergrunde deuten gebirgiges und felsiges Terrain an.

VI.

Dextrarum junctio et sacrificium columnis distinctum.

Etwa seit der Mitte des dritten Jahrhunderts wurde die Sitte allgemein, die Sarkophage mehr als früher architektonisch zu schmücken. Die einzelnen Gruppen werden mit

207) Cf. p. 124.

208) Cf. Petersen Ann. 1862, p. 161 und Hirzel Ann. d. J. 1864, p. 68 Tav. d'agg. DE.

Bogen und Giebeln umrahmt, welche von Säulen getragen werden und die Plastik wird fast nur als Ornament und Füllwerk für die Architectur benutzt. Auf derartigen Sarkophagen stehen nicht selten in der Mitte der Façade unter einem Bogen oder Giebel Ehegatten, welche sich die Hände reichen. Zur rechten und linken Seite dieses mittleren Bogens oder Giebels finden wir dieselben Ehegatten getrennt, jeden unter einem besonderen Bogen, beide aber, wo die Arme erhalten sind, mit Cultusgegenständen versehen. Mit Ausnahme von Nebendingen enthalten diese Sarkophagbilder nichts, was nicht schon in den erörterten Typen erwähnt worden wäre. Da aber die Plastik dem strengen Gesetze architectonischer Umrahmung, welches unlängbar noch mit Geschick gehandhabt wird, unterworfen ist, so wird nicht allein alles das, was sich diesem Gesetze nicht fügt z. B. bei der Darstellung des Opfers das Niederschlagen des Stieres weggelassen, sondern es werden auch die einzelnen Personen aus dem Gruppenzusammenhange, in dem sie bisher aufgetreten sind, abgelöst und die Typen abgeschwächt. So lassen sich die in den Seitenbogen getrennt stehenden Ehegatten mit Cultusgegenständen in den Händen nur dann richtig verstehen, wenn man sie vereint auffasst. Dann ergibt sich nämlich im Wesentlichen das uns aus den früher erklärten Denkmälern geläufige Bild des Opfers und zwar einerseits des Hochzeitsopfers, bei welchem der Bräutigam mit der toga bekleidet ist, andererseits des sacrificium publicum eines im paludamentum ausziehenden oder zurückkehrenden kaiserlichen Statthalters. Bei dieser Art der Behandlung fühlt man jedoch leicht heraus, dass die Verschiedenheit der beiden Opfer für die Verfertiger der Sarkophage die rechte Bedeutung verloren hatte und dass, wie auf diesen Denkmälern die dextrarum junctio meist nur Symbol der mutua caritas der Eheleute ist, nicht aber speciell einen bestimmten Hochzeitsritus darstellt, so auch das Opfer mehr die communio sacrorum in der Ehe oder die hohe Stellung des Todten überhaupt bezeichnen als ein sacrificium nuptiale oder publicum darstellen soll. Jeden-

falls auszuschliessen ist der Gedanke, dass hier von Hinterbliebenen den in den Sarkophagen Beigesetzten ein Opfer dargebracht werde. Die Handwerker arbeiteten in allgemein bekannten Typen, die sie willkürlich syncopirt, excerpirt oder auch in freiem Spiele durcheinander gewürfelt haben, sofern nur nicht die Harmonie von Plastik und Architectur verletzt wurde. Im Laufe der Zeit wurden die Typen mehr und mehr verallgemeinert und fast bis zur Unkenntlichkeit entstellt, auch wurde geradezu Fremdartiges hineingetragen. Der Character der Architectur an diesen Sarkophagen ist bei allem Verständnisse für die Richtigkeit der allgemeinen Disposition doch Schwerfälligkeit und Streben nach möglichst reicher Decoration, daher Ueberladung mit Gliedern ohne das richtige Verhältniss derselben zu einander. Besonders beliebt sind die spiralförmigen Cannelüren und Nischen, die in Muschelform endigen. Dagegen sind die aus dem griechischen Gebälk-system herübergekommenen Formen insoweit vereinfacht, dass die Bogen meist unmittelbar auf der Säule, deren Kapitäl reich geschmückt ist, ruhen.

1) **Sarkophag im Campo santo zu Pisa** abgebildet von Lasinio t. CI (XXV) und CII (XXV), das reichhaltigste und meines Wissens werthvollste Exemplar dieses Typus. In der Mitte einer fünf bogigen Halle mit compositen Kapitälern und spiralförmigen Cannelüren gewahren wir eine der schönsten dextrarum junctiones. Mächtig erhebt sich aus dem Hintergrunde über den Häuptern der Ehegatten Juno pronuba mit königlichem Hauptschmucke, ihre Hände auf die Schultern der beiden Gatten legend, zu den Füßen Hymenäus, welcher eine Fackel mit stark auflodernder Flamme trägt. Die Gruppe ist in ihrem pyramidalen Aufbau vortrefflich abgewogen und von ernstfeierlichem Leben durchathmet. Zu den beiden Seiten finden wir rechts den Bräutigam, der von zwei Brautführern jüngeren Alters umgeben ist, links die Braut mit der *acerra sacrificia* in der Hand²⁰⁹⁾, hinter ihr die bekannte

²⁰⁹⁾ Ueber die thätige Theilnahme der Braut an dem Hochzeitsopfer s. oben p. 107.

mädchenhafte Gestalt mit leichter Gewandung, welche aus der Suada hervorgegangen ist, zu ihrer Rechten eine Camilla mit Opfertagen auf dem Haupte oder, was wahrscheinlicher, einen portativen Altar in Form einer Karyatide, welche eine Platte mit Opfertagen oder loderndem Feuer trägt. Diese Darstellung stimmt mit Gruppen der oben erläuterten Hochzeitssarkophage unzweifelhaft überein. Der Künstler, welcher zuerst die Theilung der Façade in mehrere Bogen vornahm und die überkommenen Typen der Handgebung und des Hochzeitsopfers in dieselben hineinökonomisirte, ist aber dariu frei verfahren, dass er gemäss der Beschränkung, welche ihm die Theilung des Ganzen in Felder auferlegte, die Brautführer und die Freundin nicht wie auf den oben erwähnten Sarkophagen der *dextrarum junctio* zugetheilt und dass er an die Stelle des Altars, der meist zur Seite des Bräutigams steht, einen Kasten mit Bücherrollen gesetzt hat, ein in der Kaiserzeit auf Reliefs und an Statuen sehr beliebtes Symbol, durch welches man Bildung und höheren Stand bezeichnete. Dasselbe Attribut finden wir auf dem Sarkophag von S. Saba zweimal zu Füssen des Mannes, einmal bei der *dextrarum junctio*, das andere Mal auf der rechten Seite. Mann und Frau ragen über die Brautführer und Freundin so weit hervor und die Kopfverhüllung der Braut ist so knapp und wenig hochzeitlich gehalten (sie scheint überhaupt kein *velum*, sondern eine *mitra* zu sein), dass man sich des Gedankens nicht erwehren kann, ob nicht der Künstler unter dem Bilde der beiden Jünglinge und des Mädchens die Kinder der Ehegatten und weniger ein Hochzeitsopfer als die innige Gemeinschaft der Familie unter dem Symbol der *communio sacrorum* darstellen wollte. Dass aber die ganze Darstellung auf die Hochzeitsfeier zurückgeht, beweisen ausser der schon angeführten Analogie anderer Denkmäler mit umfassenderen Gruppen die Kurzseiten, auf denen wie auf anderen Hochzeitsarkophagen z. B. dem von Mantua, S. Lorenzo u. s. w. die drei Gratien und ein Opfertier mit zwei Victimarien erscheinen. Alles Uebrige an unserem Sarkophage bezieht sich

auf den Tod. In den beiden Eckbogen stehen die Dioscuren mit ihren Gesichtern und Rossen einander zugewandt, die auf Grabdenkmälern so häufig wiederkehrenden Repräsentanten von Tag und Nacht, von Leben und Tod, die auch in die älteste christliche Kunst Eingang gefunden haben. Zu ihren Füßen links liegt Oceanus mit einem schwer erkennbaren Attribut, einem Delphin oder nach Analogie anderer Denkmäler mit einem Ruder, rechts eine weibliche Gestalt mit Füllhorn, wahrscheinlich Tellus. Diese Darstellung ist offenbar nichts Anderes als die Abbeviatur der umfassenden und sinnreichen Composition auf den Deckelbildern der Sarkophage von S. Lorenzo, Monticelli und Mantua, den räumlichen Verhältnissen angepasst. Die Löwen, welche schüchterne Rehe würgen, in den Ecken der Kapitäle (eine auf Grabdenkmälern geläufige Darstellung, bei welcher das Reh mit dem Bocke, Eber, Stier und Ross wechselt) mögen Reminiscenzen an die Thierkämpfe bei den ludi funebres sein, wengleich auch der Gedanke nicht auszuschliessen ist, dass sie als das Bild des grausen Todes angesehen werden können, der das bange Leben wegrafft²¹⁰). Zwischen den Bogen sind Tritonen und Medusenhäupter angebracht, wahrscheinlich nur als Verzierung der Architectur, obwohl ein sepuleraler Sinn nahe liegt, die Tritonen als Andeutung der häufig dargestellten Meeresfahrt nach den Inseln der Seligen, bei welcher die Todten mit verschleierten Häuptern auf Delphinen oder Tritonen sitzen, die Medusen als das bekannteste Symbol des Todesschreckens. —

2) Sarkophag im Palazzo Verospi am Corso in Rom, als Brunnenkasten im Hofe benutzt, meines Wissen nicht edirt, ein Exemplar, das gerade in den Opferattributen, auf

210) Jedenfalls stehen sie hier mit den Dioscuren in keinem Zusammenhang und dürfen nicht als solarische und tellurische Potenzen aufgefasst werden, wenn wir auch nicht leugnen wollen, dass der trübe Mysticismus des sich auslebenden Heidenthums mit dem Bilde dieser Thiere allerlei astrologisch-symbolischen Unsinn verband. Cf. Gerhard Ant. Bildw. Taf. LXXVIII, LXXIX, 1—3, LXXX, 1, besonders aber die Anmerkung von Gerhard in Beschr. d. St. R. II, 2, p. 33.

denen zum grössten Theile die Sicherheit der Deutung beruht, besser erhalten ist als die meisten anderen Denkmäler dieser Klasse. In der Mitte der Façade eine vollständige dextrarum junctio: Bräutigam als togatus mit den tabulae in der Hand, Braut verschleiert, zu ihren Füßen ein Hymenäus. Als Eigenthümlichkeit ist hervorzuheben, dass Juno pronuba kleiner wie die Verlobten erscheint und ein Auflegen der Hände nicht wahrnehmbar ist. Links und rechts von dieser Scene sind die Felder mit spiralförmigen Cannelüren ausgefüllt. An der rechten Ecke steht die Frau am Haupte verschleiert, in der Linken die halbgeöffnete Acerra, rechts zu ihren Füßen wohl erhalten ein Altardreifuss mit brennendem Feuer; an der linken Ecke der Mann mit Panzer und Paludamentum angethan, in der Linken einen Speer, in der abgebrochenen Rechten unmöglich etwas anderes als eine Opferschaale haltend, neben ihm ein Knabe mit einer Fruchtschüssel auf dem Kopfe, auf welcher sich ein Pinienapfel auf das Unzweideutigste noch erkennen lässt. Das hier dargestellte Opfer ist offenbar von dem auf dem eben erklärten Sarkophage verschieden d. h. nicht ein Hochzeitsopfer, sondern ein sacrificium publicum, wie auf den Sarkophagen der fünften Klasse. Den Speer hat der Feldherr mit seinem Genossen auf dem Sarkophag von Mantua gemeinsam. — Die Kurzseiten lassen sich leider nicht erkennen, da an ihnen Steine aufgehäuft sind.

3) Ein von Gori inscript. ant. III, tab. X publicirter, jetzt verschollener Sarkophag, von welchem er p. LXXXIII sagt: *unus ex his est, qui ad priscos homines Coloniae Florentinae pertinuerunt Pertinuit post Ethnicos hoc sepulcrum ad gentem de Abbatibus Florentinam, in Magnatum classe nobilissimam.* Auf der Bildtafel ist *In Pariet. exterior. Canonicae Metropol. Florent.* beigeschrieben. Die Zeichnung ist nicht allein manierirt, sondern auch in wesentlichen Punkten ungenügend.

Die Darstellung hat am meisten Aehnlichkeit mit der auf dem Sarkophag des Campo Santo in Pisa, aber ist sehr

stark abbreviirt. Der dextrarum junctio in der Mitte der Façade unter einem giebelähnlichem Rahmen fehlt die pronuba und Hymenäus, aber die Frau ist am Kopfe verhüllt und der Mann mit der toga bekleidet. In den anstossenden Feldern hat links die Frau den Rest eines Altars neben sich, rechts steht der Mann in der Feldherrntracht; beiden sind die Hände mit den Attributen abgebrochen. In den Ecknischen stehen die Dioskuren einander zugewandt. Bei der Unzuverlässigkeit der Zeichnung mag ich die zu ihren Füßen liegenden beiden Gottheiten ebensowenig näher bestimmen wie die sehr nachlässigen Andeutungen zwischen den Gewölben, welche man für zwei Erotenspaare mit florea sarta halten kann. An den Ecken der Façade glaubt man Löwen zu bemerken, welche andere Thiere würgen²¹¹⁾. Ueber die Kurzseiten schweigt Gori. Die reichgeschmückte Architectur waltet so vor, dass die plastischen Gestalten nur als Füllung der Rahmen erscheinen.

4) Der Sarkophag in der Vorhalle von S. Saba in Rom hat in dem Mittelfelde, in welchem wie gewöhnlich die dextrarum junctio von Ehegatten dargestellt ist, die Eigenthümlichkeit, dass die toga des Mannes mit einem breiten Busenstreifen versehen ist, welcher auf späte Entstehung des Reliefs hinweist, und dass ferner der Kopf der pronuba im Profil der Braut zugewandt ist, auf deren Schulter sie die rechte Hand legt, während die linke nicht sichtbar ist, — eine Modification des gewöhnlichen Typus, welche wir schon auf dem Sarkophag von Monticelli fanden. Zu den Füßen des Mannes steht analog dem Sarkophag im Campo Santo zu Pisa ein Bücherkasten mit Rollen. Die Gesichter sind abbozzirt. In den Eckfeldern, in welchen Mann und Frau, der erstere mit tunica und toga und mit tabulae in den Händen, wiederholt sind, verdient nur hervorgehoben zu werden, dass zu den Füßen des Mannes an Stelle eines Altars wiederum Schriftbündel stehen.

211) S. in dieser Klasse No. 1.

Interessante Modificationen dieses Typus haben wir in folgenden Denkmälern zu sehen:

1) An Stelle der Verlobten oder Ehegatten in römischer Gewandung, welche zum Zeichen der *mutua caritas* die Hände ineinander gefügt halten, treten Amor und Psyche, die sich umarmen und zum Kusse zuneigen, das mythische Vorbild des beglückenden Liebesbundes in der Ehe. So am schönsten auf einem **Sarkophag im Campo Santo in Pisa**, abgebildet *Lasinio tav. XVII (L)*. Diese Auffassung, dass hier Amor und Psyche nichts sind als ein ideales Symbol für den menschlichen Ehebund und dass in dem göttlichen Liebespaar nicht etwa das Wiederfinden der Seele nach dem Tode in einem seligen Jenseits repräsentirt wird, wie noch Gerhard glaubt annehmen zu müssen²¹²), ergibt sich mit Nothwendigkeit daraus, dass in den Seitenfeldern die Darstellung von Braut und Bräutigam in der Situation des Opfers nach dem erläuterten Typus vollständig beibehalten ist. Auch sonst findet sich auf Sarkophagen dasselbe mythische Vorbild oder an seiner Stelle Mars, Venus und Amor offenbar mit demselben Sinn wie die *dextrarum junctio* eines sterblichen Ehepaares. Eine besondere Beachtung verdient auf unserem Sarkophage die über den beiden Enden des Bogens in der Mitte der *Façade* befindliche Darstellung von dem in den Okeanos eintauchenden Gespann der Selene mit dem Hesperos, der seine Fackel zur Erde senkt, und von dem aufsteigenden Gespann des Helios mit dem Phosphoros, — eine zweite Abbeviatur der Deckelbilder von S. Lorenzo, Monticelli und Mantua, die für das Verfahren der Handwerker charakteristisch ist. Der Verfertiger des Sarkophags im Campo Santo zu Pisa nahm aus dem Bilde die Dioscuren mit Oceanus und Tellus, der andere Sol und Luna mit den Gespannen heraus.

2) An Stelle der *dextrarum junctio* des Ehepaares treten Hadesthüren mit Todesgenien zur

212) *Beschr. d. St. Rom I, p. 223 f.*

Seite, die übrige Darstellung bleibt bestehen, das Ganze aber erscheint in dem Zwielfichte der Wechselbeziehung von Hochzeits- und Todtenfeier: **Sarkophagrelief eingelassen in die Mauer des Belvedere im Vatican.** Beschr. d. St. Rom II, 2, p. 156 No. 95, abgebildet und nach dem Grundgedanken richtig aufgefasst von Gerhard Ant. Bildw. Taf. LXXV, 2. Text p. 314.

In der Mitte sehen wir eine reichverzierte Giebelthüre, deren Flügel etwas geöffnet sind. Die Formation der korinthischen Säulen und namentlich der ausserordentlich schwerfällige und fast rohe Aufbau und die widerwärtige Häufung der tectonischen Glieder in den Basen, dem Gebälke und dem Gesimse weist auf sehr späte Entstehung hin. Auf den beiden Ecken des Giebels sind wahrscheinlich Nereiden oder Sphingen, keinesfalls Löwen abgebrochen. In der Füllung der Thürflügel stehen vier geflügelte, ganz übereinstimmend gebildete Knaben mit Fruchthörnern, neben welchen entlaubte Baumstämme erkennbar sind, Genien des Herbstes, welche die Früchte eingeheimst haben und nach dem auf Sarkophagen so häufigen Parallelismus der natürlichen Jahres- und menschlichen Lebenszeiten die Repräsentanten desjenigen Stadiums sind, in welchem das Leben dem Tode verfällt. Der Fruchtkorb in dem Tympanon des Thürgiebels und die neben ihm aufgehäuften Früchte gehören ebenso wie die auf der Mitte des Daches nach beiden Seiten umgestürzten Fruchtkörbe derselben Gedankenkreise an. Die Thüre ist daher zweifellos die *janua Orci*, der Eingang in das *δῶμ' Αἴδου καὶ Περσεφονείας*; die Herbstgenien und die Fruchthaufen erinnern an die *messis Orci*, an die *θησαυροὶ Πλούτωνος*²¹³).

213) So finden wir Hadesthüren auf einem capitolinischen Sarkophag Beschr. St. R. III, 1, p. 120, auf anderen Sarkophagen Lasinio Racc. tav. CXLV (LI), XXI (LXXII), Clarac I pl. 252 und 253, Gori monum. lib. et serv. tab. X, A, Hawkins Brit. Mus. A. Marbl. III Fifth Rom Pl. II, vier Thüren nebeneinander als Bezeichnung einer Todtenstadt ib. Pl. IX. Auf einer Grabädicula im cortile des Belvedere im Vatican öffnen Niken die Thüren und auf einem Sarkophag bei Gori insc. ant. III, tab. XI tritt Mercur aus der Hadesthüre heraus,

Neben den Thürpfosten rechts und links stehen auf Basen Mellepheben von zarter, weicher Gestalt mit blumenbekröntem Haupte, dessen leichte und epheuartig verschlungene Haarwellen anmuthig den Hals herabfliessen, die Chlamys nach hinten geschlagen. Die Gesichter sind neu, die Hinterköpfe und der grösste Theil des Haares alt, die gekreuzten Beine gleichfalls meist neu, aber nach sicheren Spuren. Ihre Bildung in Verbindung mit den entblätterten Aesten in ihrer Linken, die nur zum Theil restaurirt sind, lässt sie unzweifelhaften Narcissen z. B. auf dem berühmten Sarkophage der Galleria lapidaria des Vaticans, welche gleichfalls entlaubte Aeste tragen, ähnlich erscheinen²¹⁴). Andererseits aber weist sie die Beflügelung und das Fruchthorn in der Rechten, das zwar vollständig, aber nach sicheren, an den Säulen bemerkbaren Spuren restaurirt ist, jener Klasse von Eroten zu, welche auf Sarkophagen Blumen, Früchte oder Kränze tragen. Ihr Blick ist aufwärts nach den Ehegatten gerichtet, denen sie die Füllhörner darbieten. Die grosse Verschiedenheit der Körperbildung hindert mich sie mit den Herbstgenien in der Thürfüllung trotz der wesentlichen Gleichheit der Attribute für identisch zu halten. Ich möchte sie als Erotonarcissen bezeichnen, als synkretistische Gestalten der untergehenden Kunst, in welcher zwei ohnehin sich so nahestehende Typen, dass man den Amor von Centocelle für einen Narciss halten konnte, ineinandergebildet sind. Ihre Bedeutung kann keine andere sein als die, dass das Leben, nachdem es seine Früchte getragen hat, wie ein Baum im Herbste entblättert wird und dem Tod verfallen muss. Die Fruchthörner, welche sie den Ehegatten reichen, sind ebenso zu verstehen wie die Traube, welche der Grabeseros auf dem oben erwähnten Relief²¹⁵) bei Clarac II, Pl. 203, No. 402 den Ehegatten reicht, dass in

nicht, wie Gori meint, um die Seele abzuholen, sondern nachdem er sie in den Hades begleitet hat.

214) Ueber Narciss als Todesgott s. die gründliche Untersuchung von Wieseler Narciss p. 24 ff.

215) Cf. p. 19.

dem naturgemässen Verlaufe eines zur höchsten Reife gediehenen fruchtreichen Lebens der Trost gegenüber dem Tode zu suchen ist. Völlig gleiche Gestalten sind mir nirgends in der Denkmälerwelt Italiens entgegengetreten, unser Sarkophag steht aber auch bis jetzt isolirt. Andere synkretistische Gestalten im Todtencultus sind nicht selten, z. B. auf einem Relief bei Gerhard Ant. Bildw. Taf. LXXV, wo das Idol einer Sepulchralgöttin durch „kurze Kleidung an Artemis, durch ihren Modius an Erdgottheiten, durch die auf ihre Brust gedrückte Blume an Aphrodite, durch die gesenkte Fackel an Persephone erinnert.“ Nicht unähnlich wenigstens dem Gedanksnach ist die Umbildung des Hymenäus zum Todtengenius durch Beigabe bestimmter Symbole und die Veränderung in der Haltung des Körpers²¹⁶).

Ueber diesen Erotonarcissen bieten geflügelte und an ihrer Gewandung wohl kenntliche Niken Kränze dar, nicht „den jugendlichen Gottheiten unter ihnen“, sondern dem Ehepaar, das durch die Hadesthüren eintreten wird, offenbar in derselben Bedeutung, in welcher sie auf der Grabädicula im cortile di Belvedere des Vatican die Hadesthüren öffnen, dass der Kampf im Leben siegreich ausgekämpft sei und nun die Zeit der ehrenvollen Ruhe eintrete.

Ueber den Niken zu beiden Seiten der Thüre hängen je vier Tänien herab, nicht etwa „künstliche Bänder, an welchen die Niken architectonisch befestigt sind“, denn hiergegen spricht der Augenschein, sondern die Symbole geweihter Oertlichkeit, der Gräber und der hochzeitlichen Häuser²¹⁷)

Die Vergleichung mit den übrigen Sarkophagen dieser Klasse beweist auf das Entschiedenste, dass diese Darstellung an Stelle der dextrarum junctio der Ehegatten steht. Wie als eine Reminiscenz hieran finden wir über der Giebelthüre

216) S. hierüber Dilthey Ann. 1870, p. 22 ff.

217) Ehe die Braut in das Haus des Bräutigams bei der domum deductio eintrat, schmückte sie dasselbe mit vittae laneae. cf. Untersuch. p. 356 ff.

Mann mit den *tabulae nuptiales* in der linken Hand in einer auf sehr späte Zeit deutenden Gewandung, neben ihm ein Freund, zu seinen Füßen ein *camillus*, welcher in der linken Hand ein Opfermesser in einer Scheide, in der rechten eine restaurirte kleine *Patere* trägt, — links die jüngere Frau mit verhülltem Hinterkopfe, neben ihr die begleitende Freundin, zu ihren Füßen eine *camilla* mit der *acerra*. Beide Ehegatten erheben die rechte Hand zum Gebete als der Vorbereitung zum Opfer. Dass diese Darstellung auf die Hochzeitsfeier zurückgeht, hat schon Gerhard richtig erkannt und ist nach der Analogie der vorausgehenden Denkmäler unzweifelhaft. Der ursprüngliche Typus ist aber sehr abgeschwächt und wir werden daher auch in den begleitenden Personen nicht den *Paranymphos* und die *Peitho*, sondern höchst wahrscheinlich die Kinder des Ehepaares zu erkennen haben²²²). Im Uebrigen ist noch zu bemerken, dass die *Patere* in der Hand des

Hades und Todtenopfer, wie Montfaucon annahm, der die auf ihm liegenden Gegenstände den *Manen* geopfert werden lässt, hat er keinen Bezug. An Stelle der Säulen an den Ecken sitzen auf einem tischförmigen Unterbau mit Greifenfüßen zwei *Sphingen* und über diesen stehen zwei geflügelte *Genien* (*Eroten*), welche in der linken Hand Trauben tragen und den rechten Arm an den Hinterkopf legen, zum Zeichen, dass, nachdem das Leben seine Frucht getragen hat, die Zeit der Ruhe eingetreten ist. cf. p. 20.

2) Bei weitem besser gearbeitet ist das zweite Denkmal, ein *Cippus* in der Form einer *Aedicula* bei Montfaucon *ibid.* CXXII mit der Inschrift: C. DOMITI C. F. | PAL. VERI | VIXIT ANNIS XXXXI | MENSIBUS VII. DIEB. XII. | VOLVIA SEVERA | CONIUX MARITO | OPTUMO ET | INDULGENTISSIMO. Unter der Inschrift findet die *dextrarum junctio* der Ehegatten vor den aufgeschlagenen *Hadesthüren* Statt. Auch hier hält der Mann das *volumen nuptiale*, die Frau ist sowenig wie auf dem *Cippus* des *Cäsonius* und auf dem eben erwähnten verschleiert, sondern das Haar mit einer *Tänie* zusammengehalten. Zwischen den Ehegatten steht ein portativer *Dreifussaltar*, auf welchem Feuer brennt. Wir bemerken zu dieser Verschiedenheit von dem vorausgehenden Denkmale, auf welche durchaus kein Gewicht gelegt werden darf, dass auf den Altären, wo sie nicht leer sind, entweder Opfergegenstände liegen oder Feuer zu brennen pflegt, ohne dass ein Unterschied im Stadium oder in der Art des Opfers anzunehmen wäre.

²²²) Cf. Venuti *Mon. Matth.* I, LXIV.

Freundes und der Freundin von unrichtiger Restauration her-
stammt und sich keine Spur von ihrem ehemaligen Verhan-
densein entdecken lässt. Auch die Patere in der Hand des
Camillus ist eine unsichere Restauration. Die rechten Arme
der Ehegatten sind gleichfalls restaurirt, an der Frau mit
Sicherheit²²³⁾, der Mann hat dagegen unzweifelhaft wie bei
allen Opfern der Hochzeitsdenkmäler eine Patere getragen.

Angesichts der Todespforte, mit welcher die Reminiscenz
an das Hochzeitsopfer verbunden ist, konnte der antike Be-
schauer des Sarkophags diese Situation nicht anders auffassen,
als dass hier eine Verbindung der Ehegatten im Leben und
im Tode dargestellt sei, der gemeinsame Eintritt in das
eheliche Leben und der Eintritt des einen unter ihnen oder
beider durch die Hadesthüren in das Todtenreich. Wir
möchten daher die Bedeutung des Reliefs kurz mit einem
dem Apulejus entnommenen Ausdrücke *ferales nuptiae* oder
in freierer Weise durch das schöne Bild: *viximus insignes
inter utramque facem* bezeichnen. Durch die ganze griechische
und lateinische Literatur zieht sich der Parallelismus der
Hochzeit und des Todes hindurch von Aeschylus und Sopho-
kles bis in die römische Kaiserzeit und darüber hinaus. Wir
erwähnen nur einige ganz direct lautende Stellen: Artemid.
Oneirocr. II, c. 4I ed. Reiff: *τέλη μὲν γὰρ ἀμφοτέρα τοῖς ἀν-
θρώποις εἶναι νενόμισται καὶ ὁ γάμος καὶ ὁ θάνατος. Ἄει δὲ
δείκνυνται ὑπ' ἀλλήλων . . . καὶ γὰρ τὰ αὐτὰ ἀμφοτέροις
συμβαίνει, τῷ τε γαμοῦντι καὶ τῷ ἀποθανόντι, οἷον παραπομπή
φίλων ἀνδρῶν τε καὶ γυναικῶν καὶ στέφανοι καὶ ἀρώματα καὶ
μύρα καὶ συγγραφή κτημάτων und cap. 65: ὅσα γὰρ τῷ γα-
μοῦντι συμβαίνει, τὰ αὐτὰ καὶ τῷ ἀποθανόντι. Achill. Tat. I,
p. 19: τάφος μὲν σοι, ὦ τέκνον, ὁ θάλαμος, γάμος δ' ὁ θά-
νατος, θρῆνος ὁ Ὑμέναιος, ὁ δὲ κωκυτὸς τῶν γάμων οὗτος
ψδαί. Auch in dem Cultus der tellurischen Götter, die ja
der Ehe und dem Tode zugleich vorstehen, und in den*

223) S. die Analogie auf dem Sarkophag im Cortile di Belvedere
und von Monticelli p. 106.

rechts eine nach links ausgestreckte Hand²¹⁸). Die entsprechende auf der linken Seite ist zwar stark verstümpelt, aber noch sicher erkennbar. Wir können diese Hände nur für die der Ehegatten halten und sehen in dieser Andeutung das Bestreben des Künstlers zwei Typen in freier Weise zu vereinigen²¹⁹). Dass wir einen Synkretismus von zwei Typen vor uns haben, beweist ein Sarkophag des Capitols im Palazzo de' Conservatori, auf welchen mich Herr Dr. Matz aufmerksam machte²²⁰). Hier ist das tectonische Arrangement völlig dasselbe wie auf unserem Sarkophage: in der Mitte Hades-thüren mit den Genien der Jahreszeiten, zu den Seiten Niken, unter ihnen an Stelle der Narcissen und Eroten Isis-Fortuna und ein Genius mit dem Füllhorn. In den beiden Seitenbogen stehen aber nicht die Ehegatten, sondern die Genien der vier Jahreszeiten paarweise geordnet. Der Verfertiger des vaticanischen Sarkophags hat das Mittelstück dem Typus entlehnt, dem der capitolinische Sarkophag angehört, und es mit dem Typus unserer sechsten Klasse verbunden, die ausgefallene *dextrarum junctio* aber wenigstens über der Thüre angedeutet. Seine Absicht würde augenfälliger ausgesprochen sein, wenn er dasselbe gethan hätte, was wir auf dem Relief der Basis des Amor von Centocelle sehen²²¹), die Ehegatten

218) Die rohe Arbeit und die Abstumpfung der Contouren lässt es zweifelhaft, ob nicht auch ein Stück des Vorderarmes vorhanden war, wie die *dextrarum junctio* öfters auf Gemmen dargestellt ist.

219) Die Zweizahl und das Einanderentgegenstrecken der Hände schliesst die Erklärung aus, dass sie wie auf anderen Grabmalern eine Mahnung an die Strafe des Handabhauens für Verletzung der Gräber sein sollen.

220) Beschr. d. St. R. III, 1, p. 120.

221) Aehnlich sind zwei andere Denkmäler, welche gegenüber dem oben erwähnten die Eigenthümlichkeit haben, dass zwischen den Ehegatten ein Altar befindlich ist wie auf der Denkmünze des Antoninus Pius und der Faustina p. 22 und auf dem Relief bei Guattani p. 103. Wir würden diese Denkmäler als Wiederholung unseres zweiten Typus p. 37 ansehen, wenn sich nicht die hinter den Ehegatten geöffneten Thüren auf den Hades bezögen und also offenbar hier eine Abschiedsscene dargestellt wäre. Jedenfalls aber hat man sie als eine nicht ungeschickte Combination zweier Typen zu bezeichnen, des p. 37 er-

in den geöffneten Hadesthüren sich die Hände reichend darzustellen; aber den Anspruch auf liebevolle Sorgfalt und hingebende Arbeit dürfen wir an die meisten Verfertiger von Sarkophagen namentlich in so später Zeit nicht stellen.

In den beiden Bogenhallen stehen in strenger Symmetrie die beiden Ehegatten gegenüber, rechts der Gatte, ein bejahrter

wähnten, dem der Cippus des Cäsonius angehört, und der auf Sarkophagen so häufig dargestellten Hadespforten.

1) Cippus abgebildet Beger thes. Brandenb. III, p. 468 = Montfaucon ant. expl. V, 1, cxxiii, Orelli inscr. No. 2650. Unter den sich die Hände reichenden Ehegatten steht die Inschrift: D. M. | HELIO AFIN | PUB. AUG | SEXTIA PSYCHE | CONIUGI B. M. Hervorzuheben ist, dass der Gatte das volumen nuptiale trägt, die Frau aber nicht in bräutlicher Weise verschleiert, sondern etwa mit einer mitra oder einem Haarnetze versehen ist. Auf dem Altare glaubten Muratori, Beger u. A. drei Brode zu bemerken, durch welche die Ehe des Helios und der Psyche als eine confarreirte bezeichnet werde. Allein einerseits lässt sich bei der Rohheit der Arbeit und der Abstumpfung der Contouren nicht mit Sicherheit behaupten, dass die auf dem Altare liegenden Opfergegenstände wirklich Brode sind (Montfaucon sagt: ut videtur), und andererseits würde selbst in dem Falle, dass die Brode sicher ständen, hieraus keineswegs der Schluss auf eine confarreirte Ehe gerechtfertigt sein. Brode und Kuchen wurden fast bei allen Opfern dargebracht (cf. oben p. 51) und reichen zur Charakteristik der Confarreatio trotz des Namens nicht aus. Ausserdem aber ist es nicht glaublich, dass ein (servus) publicus augurum — denn dass Helius ein solcher, nicht aber ein augur publicus gewesen ist, zeigt die vorausgehende Inschrift bei Orelli No. 2649 — in einer confarreirten Ehe gelebt habe und die in Bezug auf die angeblichen Brode isolirte Stellung des Reliefs muss vor einer Annahme warnen, die wir bei der Erklärung des Sarkophags von S. Lorenzo p. 52 mit den triftigsten Gründen haben zurückweisen müssen und in der wir nichts als einen Rest jener veralteten Erklärungsweise zu sehen haben, die Denkmäler mit römischer Geschichte und speciell römischen Einrichtungen in möglichst nahe Verbindung zu setzen. Dass unser Denkmal nicht in die Zeit des Augustus gehört, wie Hagenbuch meinte, bedarf heute kaum der Erwähnung, wengleich das zweite Jahrhundert und noch spätere Zeit der Annahme einer Confarreation nicht entgegenstehen würde. cf. Untersuch. p. 99. Der Altar ist hier wie anderwärts, wo an Confarreation nicht gedacht werden kann, das Symbol der vor den Göttern rite geschlossenen Ehe, durch welches die Heiligkeit des eingegangenen Bündnisses und die zwischen den Ehegatten bestehende *communio rerum humanarum et divinarum* ganz allgemein bezeichnet wird; auf

